



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS MÓVEIS

“DO NEGRO AO CARVÃO”:
CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO DE UMA IMAGEM DE VESTIR
CARBONIZADA REPRESENTANDO SÃO FRANCISCO DE ASSIS PENITENTE

Autora: Aline Cristina Gomes Ramos
Orientadora: Maria Regina Emery Quites

Belo Horizonte
Dezembro 2017

Aline Cristina Gomes Ramos

“DO NEGRO AO CARVÃO”:
CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO DE UMA IMAGEM DE VESTIR
CARBONIZADA REPRESENTANDO SÃO FRANCISCO DE ASSIS PENITENTE

Monografia apresentada ao Curso de Conservação-restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis.

Orientadora: Maria Regina Emery Quites

Belo Horizonte
Dezembro 2017

“Senhor dai-me força para mudar o que pode ser mudado... Resignação para aceitar o que não pode ser mudado... E sabedoria para distinguir uma coisa da outra”. (São Francisco de Assis)

RESUMO

A monografia em questão desenvolveu-se com base na conservação-restauração de uma imagem de vestir, a escultura em madeira policromada representando São Francisco de Assis Penitente. Proveniente da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade, do Distrito de Piedade do Paraopeba, no Município de Brumadinho, esta fez parte do conjunto de obras trazidas ao Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis pela Arquidiocese de Belo Horizonte, em 2014. Desde sua entrada, no mês de maio do ano citado, tal imagem serviu didaticamente, a partir de seu tratamento no percurso de escultura, ao aprendizado das análises, dos critérios e dos processos metodológicos de conservação-restauração. A totalidade do objeto em estudo compunha-se da escultura do São Francisco de Assis, caveira, cruz, base com acréscimo de haste metálica, até aqui todos em madeira; subtúnica, túnica, capuz e cordão, estes em diferentes tecidos. Destacavam-se, como principais deteriorações: carbonização superficial de mais de 80% da escultura do São Francisco de Assis, três camadas de repinturas e perdas ocasionadas por infestação de insetos xilófagos. A relevância para o estudo dessa peça surgiu da sua carbonização, pois esta conseguiu suscitar múltiplas questões, que perpassavam desde a sua história (origem; atribuição; reconhecimento e valorização da obra pela comunidade; temporalidade; e explicações quanto a causa e ao local do incêndio) até as intervenções sofridas para suplantar esteticamente o acidente (três repinturas sobre áreas originais de carnação parcialmente preservadas; pintura sobre madeira não policromada e carbonizada). Ao final, somaram-se a isso os critérios adotados no tratamento de conservação-restauração (arcabouço teórico-metodológico para intervenções semelhantes; estudo de casos de outras obras carbonizadas; estabelecimento de diretrizes para tratamento estético, com reintegração cromática e apresentação estética). Após o estabelecimento do referencial teórico e das pesquisas correlacionadas, a metodologia de trabalho baseou-se nos tratamentos estruturais da matéria carbonizada, na remoção das repinturas descaracterizantes, e reintegração cromática das áreas de carnação que ficariam expostas.

PALAVRAS-CHAVE: São Francisco de Assis, imagem de vestir, escultura em madeira policromada, carbonização, remoção de repintura, lacunas, reintegração cromática.

RESUMEN

La monografía en cuestión se desarrolló con base en la conservación-restauración de una imagen de vestir, la escultura en madera policromada representando a San Francisco de Asís Penitente. En el Municipio de Brumadinho, procedente de la Iglesia Matriz de Nuestra Señora de la Piedad, del Distrito de Piedad del Paraopeba, ésta forma parte del conjunto de obras traídas al Curso de Conservación-Restauración de Bienes Culturales por la Arquidiocesis de Belo Horizonte, en 2014. Su entrada, en el mes de mayo del año citado, tal imagen sirvió didácticamente, a partir de su tratamiento en el recorrido de escultura, al aprendizaje de los análisis, de los criterios y de los procesos metodológicos de conservación-restauración. La totalidad del objeto en estudio se componía de la escultura del San Francisco de Asís, calavera, cruz, base con acrecimiento de vástago metálico, hasta aquí todos en madera; túnica, capucha y cordón, estos en diferentes tejidos. Se destacan, como principales deterioros: carbonización superficial de más del 80% de la escultura del San Francisco de Asís, tres capas de repinturas y pérdidas ocasionadas por infestación de insectos. La relevancia para el estudio más profundo de esta pieza surgió de su carbonización, pues ésta consiguió suscitar múltiples cuestiones, que pasaban desde su historia (origen; atribución; reconocimiento y valorización de la obra por la comunidad; temporalidade; y explicaciones en cuanto al incendio), las intervenciones (tres repinturas sobre áreas originales de carnación parcialmente preservadas; pintura sobre madera no policromada y carbonizada), llegando hasta los criterios adoptados en el tratamiento de conservación-restauración (marco metodológico para intervenciones semejantes; estudio de casos de otras obras carbonizadas; establecimiento de directrices para tratamiento estético, con reintegración cromática y presentación estética). Después del establecimiento del referencial teórico y de las investigaciones correlacionadas, la metodología de trabajo se basó en los tratamientos estructurales de la materia carbonizada, en la remoción de las repinturas inadecuadas, y reintegración cromática de las áreas de carnación que quedar expuestas.

PALABRAS CLAVE: San Francisco de Asís, imagen de vestir, escultura en madera policromada, carbonización, remoción de repintura, huecos, reintegración cromática.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	3
2. IDENTIFICAÇÃO.....	5
3. HISTÓRICO.....	7
3.1 Breve Histórico e Descrição Arquitetônica da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade, do Distrito de Piedade do Paraopeba, Município de Brumadinho, em Minas Gerais	7
3.2 Histórico da Obra São Francisco de Assis Penitente.....	20
4. DESCRIÇÃO.....	27
5. ANÁLISE HAGIOGRÁFICA.....	32
6. ANÁLISE ICONOGRÁFICA.....	39
7. TÉCNICA CONSTRUTIVA.....	43
7.1 Suporte	43
7.1.1 Escultura de São Francisco de Assis Penitente	43
7.1.2 Base	45
7.1.3 Atributos – Caveira e cruz.....	45
7.2 Policromia	46
7.2.1 Escultura de São Francisco de Assis Penitente	52
7.2.2 Base	53
7.2.3 Atributos – Caveira e cruz.....	53
7.3 Vests	54
8. ESTADO DE CONSERVAÇÃO E CAUSAS DE DETERIORAÇÃO	56
8.1 Suporte	56
8.1.1 Escultura de São Francisco de Assis Penitente (Esquema 10)	57
8.1.2 Base (Esquema 10).....	59
8.1.3 Atributos – Caveira e cruz (Esquema 10)	59
8.2 Policromia	60
8.2.1 Escultura de São Francisco de Assis Penitente	61
8.2.2 Base	62
8.2.3 Atributos – Caveira e cruz.....	62
8.3 Vests	65
9. CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO DE ESCULTURAS EM MADEIRA CARBONIZADAS: ESTUDO DE CASOS ANÁLOGOS	67
10. PROPOSTA DE TRATAMENTO E JUSTIFICATIVAS.....	117
10.1 Escultura de São Francisco de Assis Penitente	117
10.2 Base	120
10.3 Atributos – Caveira e Cruz.....	121
10.4 Vests	122
11. CRITÉRIOS DE INTERVENÇÃO.....	123
12. INTERVENÇÕES REALIZADAS.....	132

12.1	Escultura de São Francisco de Assis Penitente	132
12.1.1	Faceamento e Refixação de Policromia	132
12.1.2	Limpeza e Consolidação das Áreas Carbonizadas	133
12.1.3	Desinfestação	136
12.1.4	Consolidação de Áreas com Perda de Suporte	137
12.1.5	Complementação de Partes e Acabamentos com Resina Epóxi.....	142
12.1.6	Limpeza e Aplicação de Camada de Proteção dos Cravos.....	143
12.1.7	Retirada de Pintura Branca:.....	143
12.1.8	Remoção de Repintura	147
12.1.9	Nivelamento	153
12.1.10	Apresentação Estética e Reintegração Cromática	156
12.1.11	Remontagem dos membros	158
12.1.12	Confecção de pino de madeira	159
12.1.13	Aplicação de Camada de Proteção	160
12.2	Base	160
12.2.1	Desinfestação	160
12.2.2	Limpeza e Aplicação de Camada de Proteção da Haste Metálica.....	161
12.2.3	Limpeza e Consolidação das Áreas Carbonizadas	161
12.2.4	Remoção de Repintura	162
12.2.5	Consolidação de Suporte (regiões desbastadas, galerias superficiais, rachaduras e fechamento de orifícios).....	163
12.2.6	Apresentação Estética	163
12.2.7	Aplicação de Camadas de Proteção.....	164
12.3	Atributos – Caveira e Cruz.....	164
12.3.1	Remoção de Repintura	164
12.3.2	Aplicação de Camada de Proteção	166
12.4	Vestes	167
13.	ATUALIZAÇÃO DOS DADOS DA DESCRIÇÃO	169
14.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	174
15.	REFERÊNCIAS	176
16.	ANEXO.....	181

1. INTRODUÇÃO¹

Esta monografia tornou-se síntese de análises e procedimentos realizados na imagem de vestir representando São Francisco de Assis Penitente, oriunda da Matriz de Nossa Senhora da Piedade do Distrito de Piedade do Paraopeba, no Município de Brumadinho, Minas Gerais. Pertencendo à Mitra Arquidiocesana de Belo Horizonte, a escultura foi objeto didático desde o primeiro semestre de 2014, dentro do percurso de Conservação-Restauração de Escultura, permanecendo assim até 2016, no Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis, da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais. Em 2017, elevou-se à categoria de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC).

Seguindo a Introdução, apresentou-se no capítulo de Identificação, os dados preliminares dispostos de maneira a facilitar a distinção da escultura e o arquivamento de suas informações básicas, assim como sobre os responsáveis pela conservação-restauração. Para entender o contexto em que se inseria a obra, foram realizadas as pesquisas em fontes bibliográficas, compondo o Histórico no terceiro capítulo, com o levantamento sobre a Matriz em que se localizara a imagem e a breve história da escultura, adquirida também por observação *in loco* e, em partes, por entrevistas cedidas por antigos moradores do Distrito de Piedade do Paraopeba.

A Descrição, ou Análise Pré-Iconográfica, no quarto capítulo, a Análise Hagiográfica e a Análise Iconográfica, respectivamente, quinto e sexto capítulos, marcaram o objeto dentro da História da Arte, retirando-o de um anonimato para abrigá-lo sobre um nome, um conceito passível de reconhecimento. Delimitaram o momento de passagem da simples imagem de vestir para o São Francisco de Assis Penitente.

O capítulo sete detalhou o objeto ainda mais, ao se tratar da Técnica Construtiva, inclusive com o não observado a olho nu, a partir dos exames técnicos e científicos, em que se pode ler sobre aspectos tecnológicos, tanto para o suporte quanto para a policromia da escultura de São Francisco de Assis Penitente, seus atributos e vestes. O mesmo foi realizado no capítulo oito, porém atendo-se ao Estado de Conservação e Causas de Deterioração.

¹ Para não resultar em equívocos de leitura e interpretação, ressalva-se que, por ser a monografia fruto de um trabalho já encerrado, com fins de relatar e propor discussões, considerou-se ser adequado a utilização do tempo verbal pretérito na confecção dos capítulos. O pretérito foi adotado em suas variações de perfeito e imperfeito, distinguindo ações finalizadas e outras que, mesmo sendo passadas, ainda se encontravam no presente. Somente a descrição arquitetônica da Igreja Matriz e a descrição atual do conjunto escultórico, após as intervenções, apresentaram o tempo verbal no presente, por serem contemporâneas à monografia.

Pelo caráter inédito das discussões trazidas pela obra, fez-se necessário um estudo mais aprofundado sobre casos correlatos, para fundamentar as decisões tomadas durante os procedimentos de conservação-restauração. Proposta como Iniciação Científica Voluntária no primeiro semestre de 2017, “Estudo de esculturas em madeira com deterioração provocada por incêndio: o caso de São Francisco de Assis Penitente”, seus resultados configuraram o capítulo nove.

Após o conhecimento tão minucioso, concebeu-se a Proposta de Tratamento, juntamente com os Critérios de Intervenção, que foram embasados nas teorias de conservação-restauração vigentes. O capítulo seguinte, por sua vez, trouxe o que efetivamente se executou na obra, a partir da descrição das Intervenções Realizadas durante as disciplinas, de 2014 a 2016², e no âmbito do TCC, em 2017. Com o término do trabalho, sentiu-se a necessidade de atualizar os dados da Descrição inicial, o que deu origem ao capítulo treze.

² Com início em 2014, a conservação-restauração da escultura deu-se por: 2014 - Aline Cristina Gomes Ramos e Maria da Conceição Almeida, nas disciplinas Consolidação de Policromias (2014/01) e Consolidação de Suporte de Esculturas (2014/02) ministradas por Maria Regina Emery Quites; 2015 - Aline Cristina Gomes Ramos, nas disciplinas Tratamento Pictórico em Esculturas (2015/01) e Processos e Procedimentos de Conservação-Restauração de Escultura em Madeira Policromada (2015/02) ministradas por Luciana Bonadio; 2016 - Aline Cristina Gomes Ramos e Luiza Brito, na disciplina Referenciais Teóricos e Práticos em Conservação-Restauração de Esculturas (2016/01) ministrada por Luciana Bonadio.

2. IDENTIFICAÇÃO

Nº de Registro no CECOR	14-06 R
Obra	São Francisco de Assis Penitente
Classificação	Escultura – Imagem de vestir (Imagen de Corpo Inteiro ou Anatomizada ³)
Autor	Não Identificado
Data / Época / Estilo	Último quartel do século XIX a início do XX
Função Social	Imagen Devocional
Técnica	Escultura em madeira policromada
Atributos	Caveira, Cruz, Túnica, Subtúnica, Capuz e Cordão
Dimensões (Altura x Largura x Profundidade cm)	São Francisco de Assis Penitente (sem base) – 120,0 x 38,0 x 42,5 cm / Base – 62,1 x 38,4 x 25,0 cm / Caveira – 14,0 x 11,5 x 14,0 cm / Cruz – 44,7 x 20,5 x 1,4 cm / Túnica – 89,0 x 150,0 cm / Sub-túnica – 89,0 x 75,0 cm / Capuz – 50,0 x 50,0 cm / Cordão – 260,0 cm
Documentação Fotográfica	

Esquema 1 – São Francisco de Assis Penitente. Imagem de vestir.



Fonte: Elaboração da autora, a partir de fotografia própria e da autoria de Cláudio Nadalín (2014).

³ Segundo QUITES, 2006, p.252

Fotografia 1 – Vestimentas e atributos.



Fonte: Fotografia da autora (19 mai. 2014).

Fotografia 2 – Escultura com o capuz.



Fonte: Fotografia da autora (22 ago. 2014).

Fotografia 3 – Base.



Fonte: Fotografia da autora (24 mar. 2017).

Origem	Não identificada
Procedência	Piedade de Paraopeba, Distrito do Município de Brumadinho, em Minas Gerais
Proprietário	Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade
Contato	Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade Endereço: Praça Duque de Caxias, 200 - Bairro Santa Teresa, 31.010-230, Belo Horizonte, Minas Gerais Telefone: (31) 3465-6200
Orientador (es)	Maria Regina Emery Quites (2014/ 2017) Luciana Bonadio (2015 – 2016)
Restaurador (es)	Aline Cristina Gomes Ramos (2014 – 2017) Maria da Conceição Almeida (2014) Luíza Brito (2016)
Entrada	08 de Maio de 2014
Início do Trabalho	19 de Maio de 2014
Fim do Trabalho	Dezembro de 2017

3. HISTÓRICO

3.1 Breve Histórico e Descrição Arquitetônica da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade, do Distrito de Piedade do Paraopeba, Município de Brumadinho, em Minas Gerais

De acordo com as pesquisas realizadas pelo historiador Bernardo Andrade, em 2014, Piedade do Paraopeba tem sua provável origem na bandeira de Fernão Dias, e a primeira ermida dedicada à Nossa Senhora da Piedade, erigida ainda nas décadas finais do século XVII.

De acordo com o texto de Martiniano, os primeiros moradores de Piedade edificaram uma capelinha na praça ao lado da atual igreja. A capela, erigida de acordo com as possibilidades da época, era coberta de capim e tinha o chão forrado de esteira de taquara, materiais estes que foram tirados no Campo da Cruz, próximo à Serra do Tutaméia, por onde tinha uma estrada de tropas que ia até o Curral d’El Rei, hoje Belo Horizonte.⁴

No início do século XVIII, com o avanço da ocupação, a capela sofreu intervenções, tendo sido reconstruída ao menos uma vez, o que ficou sugerido na escritura de formação do patrimônio da padroeira, lavrada em Sabará em 27 de fevereiro de 1729, onde foi mencionado que o doador tratou de “novamente reedificar” a capela existente naquelas terras. O doador em questão, Bento Rodrigues da Costa, comprara essas terras e capoeiras do Sargento-mor Leslico de Pontes Pinto⁵.

O historiador⁶ especulou sobre a primeira capela, baseando-se em seus levantamentos e nas informações da arquiteta Deise Lustosa, integrante da equipe responsável pela elaboração do projeto de restauração da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade, em 2014. Assim, a capela construída por Bento Rodrigues seguiu o modelo das capelas de outros povoados próximos: nave e capela-mor dentro de um grande retângulo, e a sacristia nos fundos, destacando-se em uma das laterais posteriores. A construção teria as paredes de tijolos de adobe e pau a pique, os esteios de braúna e a cobertura feita por telhas cerâmicas curvas, sobre engradamento de madeira. O interior decorado por um altar-mor e dois colaterais, todos entalhados em madeira, em estilo Barroco, com policromias e douramentos. O piso provavelmente era de tábuas corridas sobre barrotes de madeira, e o

⁴ CRUZ, 2007 apud ANDRADE, 2014, p.26

⁵ ANDRADE, 2014, p.26

⁶ ANDRADE, 2014, p.27

forro também em tábuas de madeira, talvez policromadas. Sobre o sino, igualmente, faltavam referências, mas a sineira poderia ser instalada em uma das quinas da fachada principal ou em um campanário isolado, ambas as soluções comuns à época.

Não se registraram no edifício grandes intervenções até o início do século XIX⁷. No entanto, nas “Visitas Pastorais” de Frei Dom José da Santíssima Trindade⁸, Bispo de Mariana entre 1821-25, relataram-se que três padres irmãos teriam se mudado para Piedade do Paraopeba e iniciado a construção de uma nova igreja ao lado da antiga, na atual localização da Matriz. Isso sugeriu que a construção, provavelmente, tenha começado ainda nos anos da década 1820-30.

A antiga capela, erguida por Bento Rodrigues da Costa, começou a ser gradativamente desmanchada para ceder material para o novo templo e para a construção de uma casa de residência para os padres. No entanto, as atividades eclesiásticas permaneceram ali até a retirada dos altares, que foram redimensionados e aproveitados na nova construção, assim como partes do antigo arco-cruzeiro e de outros elementos de decoração interna, atitude exemplificada por um grande painel pintado com a imagem da Virgem de Piedade ladeada por cenas do Céu, do Purgatório e do Inferno, com aproximadamente 20,00m², que se instalou sob o forro da capela-mor.⁹

Ao assumir a paróquia, em 1896, o Padre Ubaldo Anselmo da Silveira iniciou um programa de reforma de templos de Piedade do Paraopeba, em especial da Matriz, que começou a ser ampliada nesse mesmo ano com a construção das duas torres, com relógio e sino, e dois corredores laterais – formando uma tipologia barroca tardia. Estilisticamente, essas obras na Matriz marcaram o término de sua conformação, ou seja, quando adquiriu as feições, conservadas ao longo das posteriores intervenções, e ainda atuais.¹⁰

A Matriz, no entanto, não recebeu grandes obras até os anos 1950, quando o Padre Agostinho Bonifácio da Silva assumiu a Paróquia de Piedade, começando outro plano de modernização das igrejas do Distrito. Para realizá-lo o vigário vendeu peças, imagens e indumentárias do patrimônio da paróquia, como: imagem de São Miguel Arcanjo, com balança de ouro, que ficava na capela do Cemitério; imagem de Nossa Senhora das Dores, que ficava na capelinha que existia na varanda do sobrado, ao lado da Igreja; imagem de Nossa Senhora das Mercês, que ficava na Igreja Matriz; o grande painel

⁷ Demonstrado pelas pesquisas de Daniel Ataíde e Euler Cruz (2007), do DOSSIÊ... (2010) e de Bernardo Andrade (2014).

⁸ VISITAS PASTORAIS, 1998.

⁹ ANDRADE, 2014, p.28-29

¹⁰ ANDRADE, 2014, p.30

do teto da capela-mor; três lustres de cristal; dois tocheiros; madeiras e o assoalho da Igreja Matriz e do Rosário¹¹.

[...] houve a dilapidação de boa parte do patrimônio das igrejas de Piedade. Muitas das imagens e objetos podem ter sido vendidos por ele e pela Comissão da Igreja com o objetivo de angariar fundos para a ampla reforma que promoveu na Igreja Matriz e na Capela do Rosário. Em 1959, após ter vendido o painel da capela mor da Matriz, os lustres e diversas imagens, quis vender a imagem de N. S. da Piedade [...] Diante da reação popular, o padre desistiu de seu intento. Para vingar-se, solicitou e obteve a transferência (a primeira e única transferência, desde que foi criada, em 1832) – por intermédio de D. Serafim – da paróquia de Piedade para o Aranha.¹²

Assim, durante os anos 1960, a Matriz foi praticamente reconstruída, citando¹³: paredes externas refeitas em alvenaria de tijolo, cimento e concreto; sacristia e toda a parte posterior do edifício ampliadas, recebendo anexos; piso de tábuas de madeira sobre barrotes retirado, bem como as campas internas e os restos mortais que elas guardavam, e em seu lugar foi instalado um piso de ladrilhos hidráulicos; arco-cruzeiro ampliado, para melhorar a visibilidade da capela-mor a partir da nave; compra de dois sinos. Todavia, após a saída do Padre Agostinho, a Paróquia de Piedade intercalou períodos sem vigário com outros de permanência curta de pároco. Em consequência ao abandono e pouca manutenção, a Matriz se deteriorou: a parte da frente, incluindo a nave, as torres, corredores laterais e o telhado, apresentando graves problemas estruturais, e os elementos artísticos, ataque por insetos xilófagos¹⁴.

Em 1976, iniciou-se uma nova reforma, sendo conduzida pelos próprios moradores e com recursos da comunidade. Nessa ocasião, o restante da alvenaria de adobe foi substituída por tijolos e cimento, e a estrutura de madeira dos telhados da nave e da capela-mor por lajes e vigas de concreto. A Fachada Principal sofreu pequenas alterações, sobretudo no frontão. Ampliaram-se a sacristia e a parte posterior, que receberam modificações internas e esquadrias. Reformaram-se os elementos artísticos, como os altares e outros de decoração. Os muros de pedra do adro foram cobertos por terra, concreto e cimento¹⁵.

Anos depois, outras intervenções conduzidas novamente pela comunidade, em 1988, concentraram-se nos elementos artísticos. Os altares e elementos internos que apresentavam partes danificadas foram reconstituídos, buscando-se a manutenção dos desenhos originais. Parte das peças retiradas e algumas que se encontravam sob o altar-

¹¹ ANDRADE, 2014, p.32

¹² ATAÍDE; CRUZ, 2007, p. 43-44

¹³ ANDRADE, 2014, p.32

¹⁴ ANDRADE, 2014, p.32

¹⁵ ANDRADE, 2014, p.33

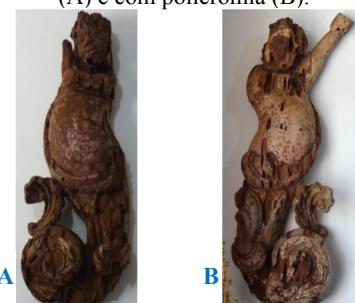
mor, ficaram depositadas na Casa Paroquia. Essa intervenção deixou profundas sequelas nos elementos artísticos, com a perda completa das policromias originais, uma vez que a grande maioria das peças de madeira foi banhada em ácido para receber a nova pintura acrílica, inclusive os três altares prospectados pelo conservador-restaurador Carlos Magno, em 2014, que não identificou quaisquer vestígios das camadas pictóricas anteriores. As poucas peças que ainda conservaram seus pigmentos originais foram algumas daquelas retiradas e guardadas na Casa Paroquial¹⁶ (ver ilustrações, Figura 1 e Figura 2).

Figura 1 A e B – Peças retiradas durante intervenções de 1988, guardadas na Casa Paroquial. Ataque expressivo de insetos xilófagos.



Fonte: ANDRADE (2014, p.35)

Figura 2 A e B – Peças que pertenciam ao coroamento do altar-mor, decapada (A) e com policromia (B).



Fonte: ANDRADE (2014, p.47)

Na mesma reforma de 1988, contratou-se uma empresa para repintar os elementos artísticos e refazer o douramento dos altares. Ao douramento coube a aplicação de tinta com purpurina e não de folhas de ouro, resultando em uma estética que desagradou à comunidade. Partes do douramento foram, aos poucos, recobertas por camadas de tinta acrílica. No teto da nave, desenharam-se imagens dos doze apóstolos e na capela-mor a Pomba da Paz. O arco-cruzeiro recebeu uma pintura de Nossa Senhora da Piedade ao centro, semelhante à antiga escultura de madeira do altar-mor (ver ilustração, Fotografia 4). Assim como ocorreu com o douramento, a população criticou as pinturas, no entanto, essas ainda permanecem inalteradas¹⁷. Constavam nas pinturas do teto a assinatura de “Nilceu” e o número 88, provavelmente relacionado ao ano de execução, 1988 (ver ilustração, Fotografia 5).

Fotografia 4 – Pintura do foro, doze apóstolos, e sobre o arco do cruzeiro, Nossa Senhora da Piedade.



Fonte: Fotografia da autora (08 set. 2014).

Fotografia 5 – Detalhe de um dos apóstolos pintados no foro e destaque da assinatura do autor.



Fonte: Fotografia da autora (08 set. 2014).

¹⁶ ANDRADE, 2014, p.34-35

¹⁷ ANDRADE, 2014, p.35-36

No final dos anos 1990, a Praça da Matriz passou por grandes reformas e no início do século seguinte consolidara seu paisagismo atual, com bancos, iluminação e caminhos de pedra. Ao longo dos anos, vários dos casarões que circundavam esse espaço desabaram ou foram demolidos, modificando a paisagem.

O Padre Rafael Gontijo assumiu a paróquia em 2002 e promoveu novas reformas na Matriz no ano seguinte: substituição do piso de ladrilhos hidráulicos por placas cerâmicas com motivos marinhos; pinturas externa e interna refeitas; construídos, na lateral da Matriz, um cômodo para servir de loja de artigos religiosos, assim como novos banheiros externos. Todavia, a parte frontal da Matriz, incluindo as torres, apresentava graves problemas estruturais, com rachaduras e fendas consideráveis que permaneceram inalterados, devido à falta de recursos e pessoal qualificado. Instalaram-se vigas de madeira no batistério para escorar o coro e aliviar a carga das paredes externas e das torres¹⁸, situação que se observou ainda na visita técnica realizada em Setembro de 2014. Durante os preparativos para as cerimônias do Centenário do Jubileu de Piedade, em 2007, o Padre Rafael promoveu as últimas intervenções de porte na Matriz: reconstrução dos muros de pedra ao redor do adro e instalação de uma grade de metal no muro frontal. Desde então, a Matriz recebeu apenas obras de manutenção, como pintura externa e interna, além de pequenos reparos.

Em 2010, a Matriz figurou como objeto para um processo de tombamento municipal, efetivado no mesmo ano pelo Conselho de Patrimônio de Brumadinho. Entretanto, após as consideráveis intervenções ocorridas ao longo dos anos, com a perda da originalidade construtiva, tombamentos estadual ou federal não se dariam tão facilmente. Uma alternativa viável, segundo o arquiteto Flávio Carsalade¹⁹, seria valorizar a Matriz em seu aspecto imaterial (lugar de memória), pois esta permanece ainda como centro do Distrito e da comunidade de Piedade do Paraopeba, abrigando as principais cerimônias e festividades, como o Jubileu e a Festa do Divino, e também as missas dominicais. Além disso, o espaço é mantido aberto quase o dia todo, sendo utilizado para reuniões e encontros da população.

A Matriz de Nossa Senhora da Piedade tornou-se responsável pela coordenação geral das paróquias de algumas comunidades menores do Município de Brumadinho e cada uma dessas com veneração de um santo, citando:

¹⁸ ANDRADE, 2014, p.37

¹⁹ O arquiteto Flávio Carsalade, em 2014, era o coordenador do projeto de restauração da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade, sendo citado por ANDRADE, 2014, p.38

Quadro 1 – Comunidades e respectivas devoções.

Comunidade	Devoção
Retiro do Chalé	São Francisco de Assis
Aranha	Jesus, Maria e José
Carneiros	Nossa Senhora Aparecida
Palhano	Nossa Senhora Conceição
Córrego das Almas	Sagrado Coração de Jesus
Tumba	São Vicente
Marques	Nossa Senhora da Conceição
Suzana	Santo Antônio
Campinho	Santa Rita
Córrego Ferreira	Nossa Senhora do Rosário e São Benedito
Barreiro	São Judas Tadeu
Samambaia	São Pedro
Casa Branca	São Sebastião
Estreito	Santa Luzia

Fonte: Elaboração da autora com base no Folder da Festa do Jubileu de 2007.

A religiosidade da população do Distrito de Piedade do Paraopeba mobilizava todas as comunidades, principalmente para a comemoração do Jubileu, figurando como dias de feriado, em que o comércio, escolas e qualquer outra atividade eram interrompidos.

O Jubileu de Nossa Senhora da Piedade foi um sonho de José Xisto da Silveira e idealizado pelo Padre Ubaldo Anselmo da Silveira, figura de muita influência sobre a comunidade local, como já mostrado acima. Jubileu, para o mundo cristão, não significava apenas compor cinquenta anos de existência, mas também relembrava outros aspectos relatados na Bíblia, como instrução ou mandamento de Deus para o seu povo. Uma contagem do tempo em que, ao se completar, trazia novidade de vida e libertação²⁰.

Pio X expediu em 04 de Setembro de 1906 a bula que concedeu o Jubileu. O primeiro aconteceu de 3 a 8 de Setembro de 1907, em celebração a festa do Santíssimo Coração de Jesus, Maria e José. Em 31 de Agosto de 1957 aconteceu o cinquentenário do Jubileu, sendo vigário na época o Padre Agostinho Bonifácio Silva e em 2007, o centenário²¹.

De acordo com os moradores, determinou-se como dia principal e de encerramento da festa o dia 08 de Setembro, iniciando-se as comemorações sete dias antes, no intuito de se realizar as sete dores de Nossa Senhora, a partir das capelas construídas no entorno da Matriz. As comunidades eram divididas e responsabilizadas pela organização de cada dia do evento, ou seja, uma das dores, envolvendo repique dos sinos, recitação do Santo Terço, celebração e procissão com imagens.

A Via das Sete Dores ocorria a partir de pequenas capelas com painéis, construídas da Matriz até a Igreja de Nossa Senhora do Rosário, apresentando as Dores de

²⁰ DOSSIÊ..., 2010, p.30

²¹ DOSSIÊ..., 2010, p.30

Nossa Senhora, desde a Profecia de Simeão ao sepultamento de Jesus. O roteiro começava na primeira capela, que representava a primeira dor (a profecia de Simeão). Os devotos deveriam caminhar em direção às outras, ou seja, a fuga para o Egito, Maria à procura de Jesus no templo, o encontro de Maria com Jesus a caminho do calvário, a crucificação de Jesus, Maria recebendo o corpo de Jesus e o sepultamento de Cristo. A imagem de Nossa Senhora da Piedade, representativa da sexta dor de Maria e datada do século XVIII, estaria no retábulo-mor da Matriz, saindo em procissão assim como a imagem de vestir de Nossa Senhora das Dores²² (ver ilustrações, Imagem 1, Imagem 2, Imagem 3, Imagem 4 e Imagem 5).

Imagen 1 – Procissão na festa de encerramento do Jubileu, quando a imagem de Nossa Senhora da Piedade vai às ruas.



Fonte: Descubra Minas (2014).

Imagen 2 – Procissão do Jubileu na Via das Sete Dores de Nossa Senhora. Nossa Senhora das Dores, imagem de vestir pertencente ao acervo da Matriz.



Fonte: Arquidiocese de Belo Horizonte (2014).

Imagen 3 – Procissão do Jubileu para início da Missa Campestre. A quantidade de fiéis é impressionante.



Fonte: Telebrum (2014).

Fotografia 6 – Visão da praça, com lateral da Matriz ao fundo e uma das capelas da Via das Sete Dores de Nossa Senhora em primeiro plano.



Fonte: Fotografia da autora (08 set. 2014).

Imagen 4 – Vista externa de uma das capelas da Via das Sete Dores de Nossa Senhora.



Fonte: Telebrum (2014).

Imagen 5 – Mosaico do interior da capela que representa a Crucificação.



Fonte: Descubra Minas (2014).

²²<http://www.arquidiocesebh.org.br>

Apesar das modificações apontadas, a Matriz de Nossa Senhora da Piedade apresentava ainda, em 2014, características construtivas do início do século XVIII, ou seja, do primeiro período do Barroco, e traços da segunda fase do Barroco/ Rococó. A descrição arquitetônica mais atualizada trazida aqui para a Matriz, originou-se do capítulo “Descrição e Análise do Bem Cultural” apresentado no Dossiê de Tombamento da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade²³, juntamente com atualizações do observado *in loco*, na visita técnica realizada no Distrito de Piedade do Paraopeba, em 08 de Setembro de 2014²⁴.

A ocupação da Matriz no lote se deu em sua porção posterior, criando uma praça em forma de “U” ao seu redor, cujo agenciamento ocorre por vegetação de médio a grande porte, além de rasteiras e grama. Encontra-se acima do nível da Rua Prefeito Maciel dos Passos, com acesso principal por uma escadaria de pedra. Os outros acessos funcionam pelas laterais do terreno através de duas rampas, sendo a da esquerda de maior inclinação, ou por um caminho também pela lateral da esquerda, em nível.

Na Rua Prefeito Maciel dos Passos, na Fachada Frontal, está o muro de arrimo, de pedra e revestido por cimento. Acima deste, em cota semelhante à da Matriz, existe um fechamento em gradil metálico, com barras verticais. À direita da edificação, na parte posterior do terreno, ergue-se um anexo onde funciona a Lojinha Nossa Senhora da Piedade. Uma edificação simples, de cobertura em duas águas, com empenas laterais cegas e telhas de cerâmica curvas, capa e bica. Na parte posterior da edificação, à esquerda, notam-se os banheiros públicos, construídos para dar apoio às festas religiosas.

A Fachada Frontal compõe-se por corpo central (frontão triangular) e duas torres sineiras, laterais, de base quadrada. No corpo central, observa-se uma porta de madeira almofadada, de duas folhas de abrir, e, acima desta, na altura do coro, três janelas rasgadas com balaustrada. Sobre as janelas, no centro da empêna, há um óculo de formas sinuosas. Uma cruz coroa o frontão, acima da cumeeira (ver ilustração, Fotografia 7).

Em cada torre sineira, os vãos se apresentam de várias formas: na altura da porta, um vão elíptico com as extremidades em ogivas, com caixilho em madeira e vidro, pivotantes; no centro das torres, vãos circulares, de diâmetro pequeno; na parte superior das torres, vãos em arco abatido, dos quatro lados das torres, onde ficam os sinos. Na torre da direita encontra-se um pequeno relógio. Na altura superior das janelas do coro, existe uma cornija, arrematando a Fachada Frontal.

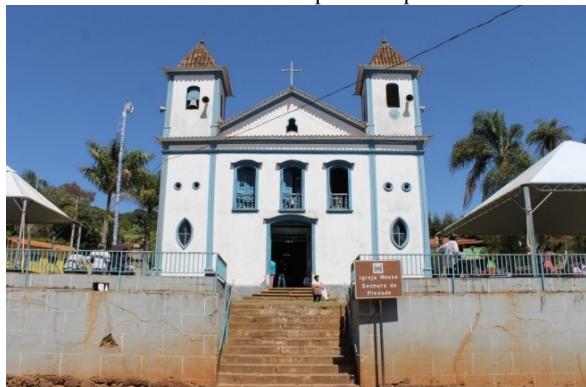
²³ DOSSIE..., 2010.

²⁴ Optou-se por fazer uma descrição arquitetônica mais extensa para fins de registro e contextualização, pois a Igreja Matriz encontrava-se envolvida em iniciativas para sua restauração, sendo um exemplar de relevância para o patrimônio histórico-cultural de Minas Gerais.

Nas Fachadas Laterais (ver ilustrações, Fotografia 8 e Fotografia 9), as esquadrias do primeiro pavimento da Matriz são circulares, com caixilhos em madeira e vidro, tipo báscula e as portas com verga em arco abatido, duas folhas, de madeira almofadada e de abrir. Na Fachada Lateral Esquerda, ainda existe uma janela com verga em arco abatido, de duas folhas de abrir, de madeira e com grade tipo balaustrada.

Na Fachada Posterior, no segundo nível, os dois únicos vãos possuem verga reta e janela fixa, com caixilho em madeira e vidro. Os vãos, mesmo que distintos um dos outros se repetem nas fachadas e seguem distâncias regulares entre si, criando uma leitura visual homogênea do edifício (ver ilustração, Fotografia 10).

Fotografia 7 – Fachada Frontal com escadaria de acesso e muro de arrimo em primeiro plano.



Fonte: Fotografia da autora (08 set. 2014).

Fotografia 8 – Vista da praça e da Fachada Lateral Esquerda.



Fonte: Fotografia da autora (08 set. 2014).

Fotografia 9 – Fachada Lateral Direita.



Fonte: Fotografia da autora (08 set. 2014).

Fotografia 10 – Vista da praça e da Fachada Posterior.



Fonte: Fotografia da autora (08 set. 2014).

A cobertura da edificação demonstra quatro desníveis, além dos telhados das torres, sendo compostos por telhas em cerâmicas curvas, capa e bica, e terminando em cachorrada. As torres sineiras têm cobertura piramidal de quatro águas. Em todas as fachadas, percebe-se cimalhas retas que arrematam o beiral. Onde o pé direito é mais alto, como no corpo da nave central e segundo pavimento na área posterior da edificação, o telhado concebe-se em duas águas. Já nas naves laterais, o telhado é em meia-água. Nos

fundos, onde estão as capelas laterais e o banheiro público, o telhado desenvolve-se em três águas.

O interior articula-se a partir de uma nave central retangular ladeada por duas arcadas simétricas, que conduzem até as capelas laterais (ver ilustração, Fotografia 11). Percebe-se, anterior à nave central, o nártex, área retangular estreita, de mesma largura que a nave, ligada a esta por um paravento em madeira. Acima do nártex localiza-se o coro, acessado pela escada da torre sineira direita. O coro mantém-se sustentado por diversas vigas e pilares de madeira (ver ilustração, Fotografia 12). Na torre sineira, à esquerda, ainda no primeiro piso, observa-se o batistério, com pia batismal de pedra-sabão do século XX.

Fotografia 11 – Vista da nave, com o desenvolvimento das arcadas laterais.



Fonte: Fotografia da autora (08 set. 2014).

Fotografia 12 – Vista do coro com escoras de pilares e vias de madeira.



Fonte: Fotografia da autora (08 set. 2014).

A capela-mor localiza-se ao fundo, separada da nave pelo arco do cruzeiro e complementada por duas outras capelas. O altar-mor, todo em madeira e com piso em cimento, destaca-se por duas colunas salomônicas dispostas nas laterais. Na sua parte superior surge o dossel e pinturas de anjos mais esguios e conchas com os mesmos saindo delas. Na parte inferior notam-se adornos fitomórficos, como cachos de uvas e lírios. Ao centro, uma tribuna destinada a abrigar a imagem de Nossa Senhora da Piedade, e nas laterais observam-se um São José de Botas, uma Santana Mestra e dois anjos tocheiros, todos em madeira entalhada e policromada (ver ilustração, Fotografia 13). O acesso ao altar-mor é dado pela região posterior, na sacristia, e dois painéis laterais ainda o compõem. Os altares colaterais seguem a mesma dinâmica estabelecida no altar-mor (ver ilustrações, Fotografia 14 e Fotografia 15).

Há uma reserva abaixo do altar-mor, com entrada pela capela lateral, onde se encontram algumas imagens sacras (ver ilustrações, Fotografia 16 e Fotografia 17).

Destacam-se nas capelas laterais dois altares com vários painéis separados por arcadas e que dão acesso à sacristia e ao pavimento superior localizado ao fundo da edificação (ver ilustrações, Fotografia 18 e Fotografia 19).

Fotografia 13 – Vista do altar-mor.



Fonte: Fotografia da autora (08 set. 2014).

Fotografia 14 – Altar lateral esquerdo, dedicado a São João Batista.



Fonte: Fotografia da autora (08 set. 2014).

Fotografia 15 – Altar lateral direito, dedicado à Nossa Senhora do Rosário.



Fonte: Fotografia da autora (08 set. 2014).

Fotografia 16 – Entrada da reserva de imagens sacras com vidro e grade metálica. Porta em madeira.



Fonte: Fotografia da autora (08 set. 2014).

Fotografia 18 – Capela lateral direita, altar em madeira, e teto em laje de concreto. Local de queima de velas.



Fonte: Fotografia da autora (08 set. 2014).

Fotografia 17 – Imagens sacras dentro da reserva.



Fonte: Fotografia da autora (08 set. 2014).

Fotografia 19 – Capela lateral esquerda, altar em madeira, e teto em laje de concreto.



Fonte: Fotografia da autora (08 set. 2014).

Os elementos decorativos se repetem nos retábulos laterais, acrescentando a presença de colunas adornadas por figuras humanas no primeiro terço inferior e por elementos fitomórficos espiralados nos dois terços restantes até o seu capitel, inspirado nas ordens coríntias e jônicas. A figura humana mostra-se presente em peanhas, nas bases das colunas e nos cartelões.

A Matriz de Nossa Senhora da Piedade, que já completou 300 anos, sofria, em 2014, com problemas estruturais, trincas, infiltrações, improvisações na parte elétrica, descaracterização da arquitetura barroca, deterioração das madeiras e afins, como o ataque de cupins. “Houve muita perda, intervenções e a igreja se mantém de pé. Não queremos em hipótese alguma que o templo seja interditado”, disse o então administrador paroquial, Padre Paulo Eustáquio Cerceau Ibrahim²⁵. Para discutir o assunto foi realizado em Outubro de 2013, um seminário com participação de arquitetos, historiadores, especialistas de órgãos federais, estaduais e municipais e instituições ligadas à preservação. “A igreja tem diversos estilos, há duas lajes no lugar do forro, que foram colocadas pelos padres holandeses que estiveram aqui, e muitas alterações, embora as telhas originais tenham permanecido”²⁶, “Aqui é uma caixa de pandora. Com a obra, vamos ter muitas surpresas”²⁷, afirmou Padre Paulo, que guardava em local seguro pedaços de retábulos, tarjas e outros objetos dos primórdios da construção colonial tombada pelo município.

O início da elaboração do projeto de restauro, em 2013, feito pela Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (EA/UFMG), sob coordenação do professor Flávio Carsalade, figurou como um sinal importante para impedir o arruinamento do templo. Mesmo com as ameaças, a Matriz manteve-se aberta para missas, casamentos e batizados, e, se o projeto for concretizado, pensava-se na transferência das celebrações religiosas para a Igreja de Nossa Senhora do Rosário.

Postagens na página do Facebook, Viver Piedade Paraopeba, feita para divulgar as ações na Matriz, trazem novas informações quanto a restauração:

NOTA SOBRE O PROJETO DE RESTAURAÇÃO DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA PIEDADE

Como é de conhecimento de todos, foi elaborado entre 2013 e 2015, pela Escola de Arquitetura da UFMG, durante a gestão do ex-Prefeito Brandão, o projeto de restauração da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade, em Piedade do Paraopeba.

O projeto contempla a restauração completa da igreja, desde sua estrutura física até a recuperação dos elementos artísticos e sacros. Em 2015, o projeto foi

²⁵WERNECK, 2014

²⁶WERNECK, 2014

²⁷WERNECK, 2014

entregue simbolicamente pelo Prefeito Brandão ao atual Pe. Adilson, Pároco da Paróquia de Nossa Senhora da Piedade.

Desde então, várias reuniões foram feitas, entre apresentação do projeto à comunidade e a captação de parte dos recursos financeiros para o início das obras. Graças a um esforço conjunto que envolveu, a Prefeitura de Brumadinho, através da Secretaria Municipal de Turismo e Cultura (Conselho Municipal de Patrimônio) (gestão 2013/2016) e a Comissão Paroquial formada exclusivamente para tratar o assunto da reforma da igreja, foi assegurado A ÉPOCA, cerca de 250 MIL REAIS do fundo patrimonial, para a primeira etapa da obra, obra esta que está orçada em aproximadamente 3 MILÕES (sic) DE REAIS.

MAS, infelizmente, por problemas de entendimento técnico DE PROFISSIONAIS QUE ESTAVAM RESPONSÁVEIS PELA ELABORAÇÃO DO EDITAL na época, (OU SEJA, ERRARAM O EDITAL), o EDITAL DA PRIMEIRA ETAPA FOI CANCELADO. O Edital não contemplava os serviços de estaqueamento da estrutura e o sistema de drenagem do solo, entre outras ações, elementos esses importantíssimos NA PRIMEIRA ETAPA, para impedir a continuação dos deslocamentos das torres do templo. [...]

O cancelamento do edital ocorreu graças a uma ação E AVALIAÇÃO imediata da COMISSÃO PAROQUIAL, que impediua continuação do ERRO.

Portanto, Uma obra que era para ter iniciada ainda em 2016, não aconteceu. EM RAZÃO DISSO, por diversas vezes, durante ainda o ano de 2016, estive em contato com os responsáveis pelas Secretárias de Turismo/Cultura e Planejamento, para que pudéssemos LANÇAR UM NOVO EDITAL, uma vez que já tínhamos assegurado os recursos para a primeira etapa DA OBRA. Mas, infelizmente o edital não foi finalizado em 2016 devido aos erros.

Com o início da NOVA GESTÃO, respeitando o tempo necessário para adequação e para que pudesse tomar conhecimento do projeto, procurei recentemente a nova Secretária Municipal de Turismo e Cultura, senhora Renata Parreira, que nos atendeu prontamente, para que pudéssemos então retomar as conversas.

Diante disso, comunico aos paroquianos e a toda a comunidade, que diante da complexidade do assunto e as adequações a serem feitas sobre o projeto, a PREFEITURA DE BRUMADINHO, por meio da Secretaria Municipal de Turismo e Cultura, Renata Parreira, pediu MAIS um prazo de aproximadamente 15 dias, (até o início da 2ª quízena (sic) de Maio), para a apresentação de UM NOVO EDITAL DA PRIMEIRA ETAPA DA OBRA.

No entanto, diante do interesse da população de Brumadinho, estamos aguardando respeitosamente e ansiosamente até a data colocada, para que possamos ASSIM, publicar o edital e posteriormente iniciarmos as obras de restauração da Igreja, OBRAS ESSAS TÃO ESPERADA PELA COMUNIDADE CATÓLICA E PELOS MORADORES DE BRUMADINHO.

Cordialmente,

Marcos Amorim

Presidente da Comissão Paroquial de Restauração da Igreja de N. S. da Piedade²⁸

Em Setembro de 2017, nos dias do Jubileu, três emissoras de televisão, Rede TV, TV Alterosa e Rede Globo Minas, fizeram reportagens sobre a festa, a Matriz e os problemas enfrentados pela população quanto a morosidade em iniciar as obras de conservação-restauração do templo. Veiculadas na mídia do Estado de Minas Gerais, deram mais visibilidade e, provavelmente, auxiliaram para que o Deputado Estadual Agostinho Patrus Filho iniciasse ações em prol da causa. No mês de Outubro duas reuniões entre representantes de Brumadinho, o Deputado Estadual citado e instituições de de

²⁸ AMORIM, Marcos. Viver Piedade Paraopeba. Brumadinho: 06 mai. 2017. Disponível em:< <https://www.facebook.com/profile.php?id=100009558220156>>. Acesso em: 04 nov. 2017.

importância para o patrimônio de Minas Gerais ocorreram, primeiro com o Ministério Público e na sequência com o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico (IEPHA/MG).

Participamos ontem, 17, de uma reunião com o Ministério Público de Minas Gerais, através da Coordenadoria das Promotorias de Justiça de Defesa do Patrimônio Cultural e Turístico, Promotora Giselle Ribeiro de Oliveira, com a participação também do Prefeito de Brumadinho, Avimar de Melo Barcelos, o novo Secretário de Turismo e Cultura, Marcos Paulo de Andrade e o assessor do Deputado Agostinho Patrus Filho, senhor Pedro Firmino Junior.

A reunião tratou das obras de restauração da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade. Durante o encontro ressaltei a necessidade das intervenções urgentes na igreja, onde o Ministério Público se colocou à disposição da comunidade. Foi elaborado um documento oficial, com os devidos encaminhamentos a serem feitos nos próximos dias às entidades responsáveis, para darmos prosseguimento ao andamento do edital e ações, para a realização da obra de restauração da Igreja.

Quero agradecer em primeiro lugar, o Deputado Agostinho Patrus Filho, pelo seu empenho sobre o projeto, a Promotora Giselle Ribeiro de Oliveira, pela mobilização e defesa do nosso patrimônio e também o prefeito Avimar de Melo Barcelos e o secretário Marcos Paulo, por se colocarem à disposição, para a execução do projeto.

Acredito que essa mobilização será de extrema importância para a preservação deste bem tão preciso para Brumadinho e para Minas Gerais, que é a restauração da igreja de Piedade do Paraopeba.

O abraço à Matriz continua.²⁹

Ontem estivemos na sede do IEPHA, Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, juntamente com o Deputado Estadual Agostinho Patrus Filho, para discutirmos o apoio da entidade nas obras de restauração da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade. A reunião foi realizada com o chefe de gabinete da presidência do IEPHA, Ramon Vieira, que demonstrou um apreço e apoio pelo projeto.

Esta é mais uma das ações que estamos desempenhando em diversas frentes, em busca de apoio e recursos, para concretizarmos o início das obras de restauração da Igreja de Piedade do Paraopeba.

O abraço à Matriz continua.³⁰

3.2 Histórico da Obra São Francisco de Assis Penitente

A imagem de São Francisco de Assis Penitente veio para ser restaurada no Curso de Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis, em 2014, a partir de uma parceria deste com a Arquidiocese Metropolitana de Belo Horizonte. Junto com ela, o Curso recebeu mais quatro esculturas de madeira policromada da mesma procedência, um Crucifixo, um Santo Antônio, um São Sebastião e um São Benedito,

²⁹ AMORIM, Marcos. Viver Piedade Paraopeba. Brumadinho: 18 out. 2017. Disponível em:< <https://www.facebook.com/profile.php?id=100009558220156>>. Acesso em: 04 nov. 2017.

³⁰ AMORIM, Marcos. Viver Piedade Paraopeba. Brumadinho: 26 out. 2017. Disponível em:< <https://www.facebook.com/profile.php?id=100009558220156>>. Acesso em: 04 nov. 2017.

sendo os três primeiros destinados ao tratamento em disciplinas e o último como Trabalho de Conclusão de Curso³¹ (conferir ilustrações dispostas abaixo).

Fotografia 20 – São Francisco de Assis Penitente.



Fonte: Cláudio Nadalín (23 mai. 2014).

Fotografia 21 – Crucifixo.



Fonte: Cláudio Nadalín (23 mai. 2014).

Fotografia 22 – Santo Antônio.



Fonte: Cláudio Nadalín (22 mai. 2014).

Fotografia 23 – São Sebastião.



Fonte: Cláudio Nadalín (22 mai. 2014).

Fotografia 24 – São Benedito.



Fonte: Cláudio Nadalín (22 mai. 2014).

A Arquidiocese atestou que a referida escultura pertencia à Matriz de Piedade do Paraopeba, no entanto desconheciam-se registros documentais em que isso ficasse explicitado. Concomitantemente, a população local, mesmo a moradora mais antiga do Distrito, com mais de 90 anos de idade, e que participava ativamente de todo o cotidiano litúrgico, Dona Argemira Gomes da Silva, afirmou nunca ter visto a imagem de São Francisco de Assis Penitente ali. A partir da entrevista realizada com Dona Argemira, em 08 de Setembro de 2014, a lacuna histórica da imagem de São Francisco de Assis Penitente se ampliou, pois todos os estudiosos sobre o Distrito de Piedade de Paraopeba a citaram como melhor fonte oral e essa não tinha nenhuma informação sobre a escultura, enquanto conseguiu relatar detalhes sobre as demais, discriminando inclusive os compradores de cada uma delas e quando as doaram para a Matriz. Outros moradores anosos e de famílias tradicionais na região disseram o mesmo³², o que se tornou curioso por quatro motivos principais:

³¹ Os procedimentos de conservação-restauração das três esculturas seguiram: Crucifixo – Em 2014, os discentes Lucas Carvalho e Marina de Souza receberam o Crucifixo, finalizando sua restauração em 2015; Santo Antônio – Em 2014, as discentes Fernanda Moura e Thaís Carvalhais iniciaram os procedimentos, permanecendo apenas Fernanda Moura na função até o final de 2015. Em 2016, a aluna Ester Freitas assumiu os tratamentos, ainda não finalizados em 2017; São Sebastião – Trabalho realizado e concluído por Soraia Neves, de 2014 a 2017; São Benedito – Em 2014, Trabalho de Conclusão de Curso da aluna Joana Braga Paulino.

³² Cabe ressaltar que durante a visita não foi mostrada nenhuma fotografia do São Francisco de Assis Penitente que estava sendo restaurado. Valeu-se apenas pela memória dos fiéis, o que não se mostrou uma boa estratégia, pois como a imagem era acondicionada na reserva, por um tempo não mensurado, este distanciamento visual pode ter levado ao seu esquecimento.

a) A ficha para inventário da imagem no DOSSIÊ...³³, atrelando-a como acervo da Matriz de Nossa Senhora da Piedade, datava de 1997. Portanto, a imagem estaria na Matriz no mínimo desde o final da década de 1990 e, com a religiosidade demonstrada e a quantidade reduzida de moradores, inferiu-se que seria quase impossível que a imagem não fosse notada, mesmo ficando restrita apenas à reserva. O levantamento fotográfico realizado para o DOSSIÊ...³⁴ apresentava a imagem de São Francisco de Assis Penitente dentro da reserva (conforme Figura 3 e Figura 4);

Figura 3 – Reserva no ano de 2010. São Francisco de Assis Penitente ao fundo.



Fonte: DOSSIÊ... (2010).

Figura 4 – Imagens na reserva. Registro Fotográfico no ano de 2010. São Francisco de Assis Penitente ao fundo e no primeiro plano três esculturas levadas ao Curso para serem restauradas na mesma ocasião.



Fonte: DOSSIÊ... (2010).

b) Como imagem de vestir, consciente da sua tendência processional e da realização constante dessa dinâmica devocional no Distrito, tornou-se difícil pensar que não se observassem a imagem e que as mesmas roupas estivessem sendo utilizadas por tantos anos. Assim, perguntou-se quem costurou as novas indumentárias;

c) Devido ao estado de conservação da peça (com ataque de insetos xilófagos) existia a possibilidade de que a imagem estivesse em um local sem manutenção periódica. O abandono levaria primeiro a sujeição física da obra, facilitando o ataque prolongado dos cupins, mas também justificaria o seu esquecimento por boa parte da população. Após

³³ DOSSIÊ..., 2010

³⁴ DOSSIÊ..., 2010

estabelecer o histórico da Matriz, compreendeu-se que a edificação passou por um período de isolamento, com consequente infestação generalizada por insetos xilófagos nos elementos estruturais, retábulos e imaginária, sendo que o São Francisco talvez tenha sido atingido neste contexto. Ao mesmo tempo, o dano mais substancial sofrido pela escultura, a carbonização de cerca de 80% de sua superfície, só seria provocado por um evento de maiores proporções e com duração considerável de tempo³⁵. Um incêndio na Matriz ou no desenrolar de uma procissão seria recordado, sendo que não existiam registros sobre tal ocorrência no Distrito. Pelos exames realizados constatou-se a grande probabilidade de que a infestação de cupins tenha ocorrido antes do episódio, pois foram retirados vários excrementos carbonizados do interior de galerias, além da presença de áreas ocas, totalmente carbonizadas internamente, todavia com a policromia conservada. Com este contexto, rascunhou-se a hipótese de que a obra foi infestada por cupins na Matriz, como ocorreu com tantas outras peças, e em algum momento de sua trajetória pode ter sido levada a outro sítio onde sofreu o incêndio, retornando posteriormente já queimada e sendo guardada na reserva, longe dos olhares diários;

d) Notou-se uma incontestável semelhança na talha do São Francisco de Assis Penitente e outras esculturas em madeira policromada da Matriz, inclusive com a Nossa Senhora da Piedade (ver ilustração, Fotografia 25), mas, sobretudo, com as imagens de vestir. Ressaltava-se o caráter hermético dos corpos, com os membros, expressões faciais e mechas dos cabelos esculpidos por linhas angulosas (ângulos agudos e retos; as curvas desenvolviam-se mais abertas, sem desenhos de volutas ou curvas e contracurvas) e pouco trabalho foi realizado nos panejamentos, que caiam em dobras duras. A policromia, no caso a repintura, também agregava as imagens em um mesmo conjunto. Portanto, acreditou-se que existiu um escultor comum as obras, contratado nos primórdios da Matriz, e que anos depois houve um pintor, que aplicou nas esculturas camadas de tinta sobre o original, de forma bem grosseira. Dona Argemira Gomes da Silva enumerou a Santana Mestra, o São José de Botas, a Nossa Senhora das Dores e o Senhor dos Passos como as imagens mais antigas da Matriz, do tempo ainda de seu pai menino³⁶ (conferir ilustrações dispostas na sequência, Fotografia 26, Fotografia 27, Fotografia 28, Fotografia 29 e Fotografia 30). Pelo verificado, o São Francisco de Assis Penitente poderia ser incluído neste grupo. Em relação a Nossa Senhora da Piedade, esta apresentava uma história,

³⁵Encontraram-se áreas de carbonização com até 4,00mm de profundidade nos calcanhares da escultura, algo que só ocorria com uma exposição da madeira ao fogo/ calor mais prolongada. A temática será mais bem discursada no capítulo sobre Estado de Conservação.

³⁶Dona Argemira Gomes da Silva nasceu em 26 de maio de 1921, assim seu pai deve ter nascido, aproximadamente, entre 1890 e 1900, um século após a chegada da imagem de Nossa Senhora da Piedade.

contada de geração a geração, sobre sua vinda de Portugal por encomenda de Bárbara Heliodora. Caso seja verdade, quiça tenha havido uma inspiração na imagem dita portuguesa para a confecção das demais³⁷, porém, talvez o mais provável seja a presença de um mesmo entalhador que confeccionou todas as peças.

Fotografia 25 – Nossa Senhora da Piedade da Matriz.



Fonte: Fotografia da autora (08 set. 2014).

Fotografia 26 – Santana Mestra. Lateral direita do altar-mor.



Fonte: Fotografia da autora (08 set. 2014).

Fotografia 27 – São José de Botas. Lateral esquerda do altar-mor.



Fonte: Fotografia da autora (08 set. 2014).

Fotografia 28 – Nossa Senhora das Dores.



Fonte: Fotografia da autora (08 set. 2014).

Fotografia 29 – Nossa Senhora dos Passos.



Fonte: Fotografia da autora (08 set. 2014).

Fotografia 30 – Nossa Senhora dos Passos.

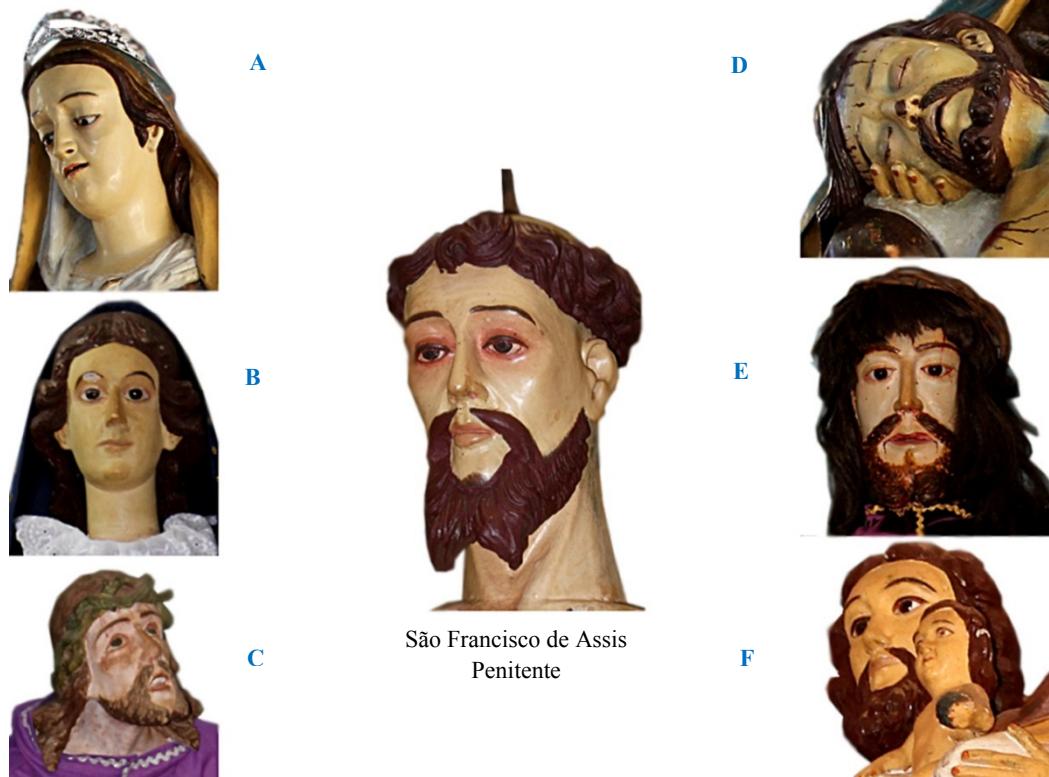


Fonte: Fotografia da autora (08 set. 2014).

Os esquemas comparativos dispostos na sequência visaram elucidar algumas das semelhanças observadas entre as esculturas.

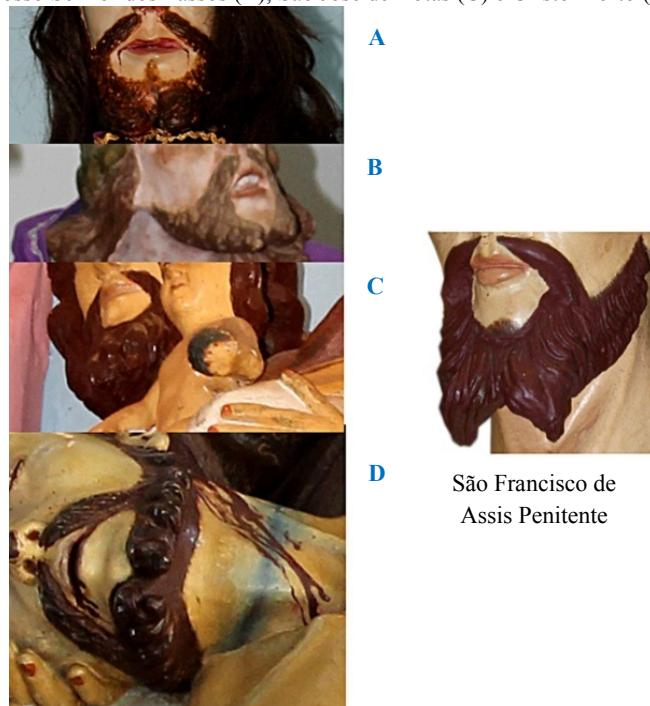
³⁷Segundo a tradição oral coletada por ANDRADE (2014), a imagem de Nossa Senhora da Piedade que ainda orna o altar-mor da Matriz foi doada em 1790, por Bárbara Eliodora Guilhermina da Silveira, esposa de Inácio José de Alvarenga Peixoto, envolvido na Inconfidência. Após a prisão de Alvarenga Peixoto, Bárbara Eliodora doou a imagem como voto para alcançar a graça da libertação do marido, o que não ocorreu. A peça foi feita de madeira entalhada e policromada, sem informações sobre o fabricante, porém no DOSSIÊ... (2010), afirmou-se ter a imagem origem portuguesa, sendo encomendada para a promessa.

Esquema 2 – Esquema comparativo das faces das esculturas encontradas na Matriz de Nossa Senhora da Piedade, excetuando a Santana Mestra que apresentava pouca qualidade fotográfica. Há grandes semelhanças na talha para resolução das áreas de sobrancelhas, olhos, narizes e bocas. A repintura da policromia segue o mesmo estilo, perceptível tanto no tom amarelado da carnação quanto no marrom aplicado nos cabelos, barba e bigodes. Pela ordem: Nossa Senhora da Piedade (A), Nossa Senhora das Dores (B), Nosso Senhor dos Passos (C), Cristo Morto (D), Nosso Senhor dos Passos (E) e São José de Botas (F).



Fonte: Elaboração da autora (2014).

Esquema 3 – Esquema comparativo das áreas da face: bocas, bigodes e barbas. Pela ordem: Nosso Senhor dos Passos (A), Nosso Senhor dos Passos (B), São José de Botas (C) e Cristo Morto (D).



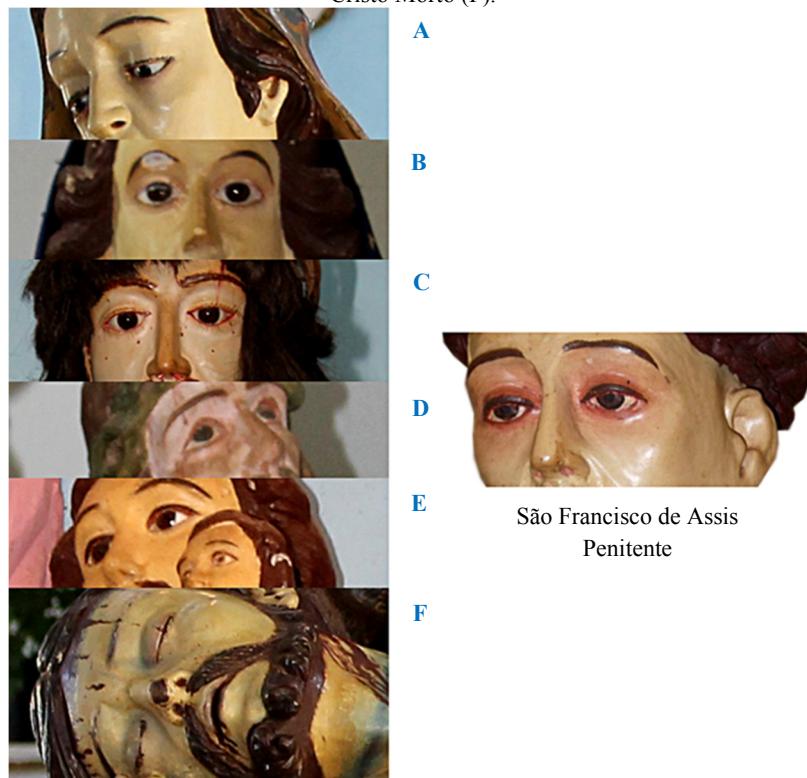
Fonte: Elaboração da autora (2014).

Esquema 4 – Esquema comparativo das mãos. Resolução escultórica e repintura análogas. Pela ordem: Nossa Senhora da Piedade e Cristo Morto (A), Cristo Morto (B), Nosso Senhor dos Passos (C) e São José de Botas (D).



Fonte: Elaboração da autora (2014).

Esquema 5 – Esquema comparativo das áreas da face: sobrancelhas, olhos e narizes. Pela ordem: Nossa Senhora da Piedade (A), Nossa Senhora das Dores (B), Nosso Senhor dos Passos (C), Nosso Senhor dos Passos (D), São José de Botas (E) e Cristo Morto (F).



Fonte: Elaboração da autora (2014).

4. DESCRIÇÃO³⁸

A Descrição, ou Análise Pré-Iconográfica, discorreu aqui, de maneira pormenorizada, os aspectos visuais e estéticos apresentados pela obra em sua chegada no Curso e, sabendo das modificações posteriormente ocasionadas na escultura em sua conservação-restauração, inferiu-se ser importante a atualização deste capítulo em um item futuro. Considerou-se também relevante destacar a classificação do São Francisco de Assis Penitente como Imagem de Vestir de Corpo Inteiro Anatomizada³⁹, o que resultou em uma Descrição diferenciada daquelas comumente realizadas para imagens de talha inteira, em que existiriam aspectos refletidos pela representação do planejamento, fundamentais para contextualizar a peça iconográfica, formal e estilisticamente. Assim, a Descrição separou-se entre as partes, ou seja, o personagem principal, a base, os atributos (caveira e cruz), e as vestes.

O conjunto escultórico formava-se por uma figura masculina madura de barba, vestindo túnica e sub-túnica longas, presas por cordão em nós, e capuz. Carregava em sua mão esquerda uma caveira e na mão direita uma cruz. Talhada em madeira e policromada, sendo acrescida dos atributos já citados e quatro elementos em tecido (túnica, sub-túnica, cordão em nós e capuz). Posicionava-se sobre uma base de madeira maciça, retangular, chanfrada nos vértices frontais.

O personagem principal (ver ilustração, Esquema 6, na sequência) foi representado como uma figura longilínea e retesada, de pernas longas e finas comparadas ao tronco curto, finalizado em ombros estreitos. O conjunto de cabeça e pescoço era desproporcional em relação ao todo, conferindo uma sensação de peso na parte superior da imagem.

Dispunha-se em pé, em posição frontal, com pés descalçados, afastados e direcionados levemente para as laterais do corpo (aproximadamente 30º em relação ao eixo vertical do centro). Os pés foram bem esculpidos no formato geral, no entanto não existiam muitos detalhes, apenas depressões de alguns milímetros que indicavam o limite de cada um dos dedos. As pernas completamente estendidas e com flexão total dos joelhos, faziam

³⁸ Este capítulo foi escrito com base no conjunto escultórico antes da intervenção, sendo atualizado ao final dos trabalhos em capítulo posterior. Por isso, adotou-se o tempo verbal no pretérito perfeito.

³⁹ “[...] foram concebidas para possuir vestes naturais, porém possuem definição de todas as partes do corpo. Esta concepção da anatomia pode ser bastante variada na forma de execução, pois encontramos imagens com a presença do tronco e de todos os membros, executados de forma bem elaborada; às vezes com uma policromia simplificada, ou obras que apresentam toda a anatomia executada, porém de forma bastante tosca e com a madeira aparente. Há casos em que a escultura está definida com representação simplificada de túnicas para as imagens femininas e calças para as imagens masculinas. Nestes casos, pode ocorrer uma policromia bastante simplificada geralmente em apenas uma cor, mas ficando explícita a intenção de vesti-las posteriormente. [...]” (QUITES, 2006, p.252-253)

com que o quadril se inclinasse um pouco para trás e o tronco para frente, este último movimento também acompanhado pelo pescoço e pela cabeça. Marcou-se bem a pélvis e o cóccix. Entre as pernas notou-se uma perfuração de diâmetro considerável para colocação da haste metálica da base.

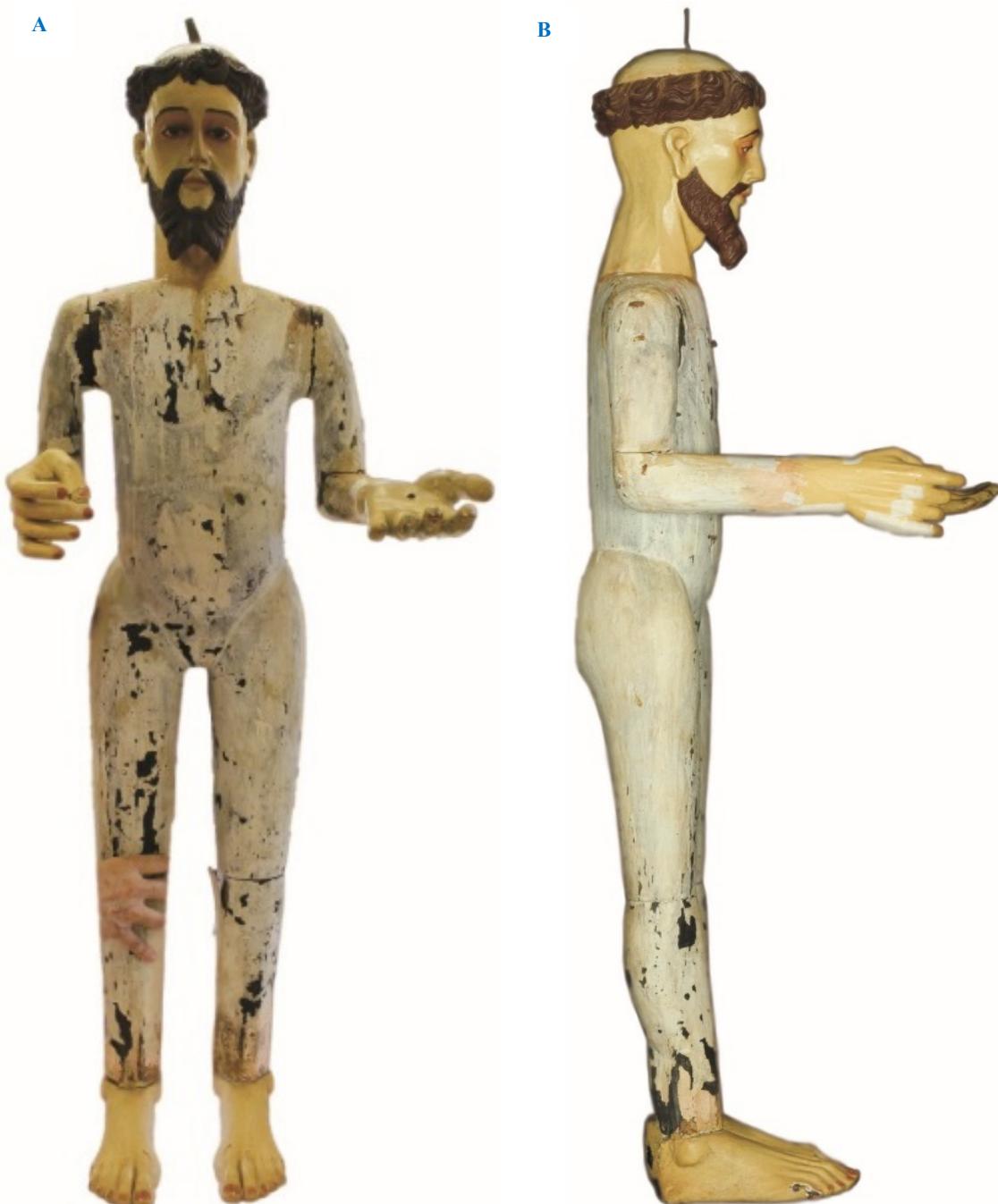
O tronco, compreendendo a distância do quadril até os ombros, não sugeria nenhum detalhe anatômico mais elaborado, haja vista o discreto rebaixamento de relevo marcando o peitoril, possuindo uma forma trapezoidal, com ombros mais largos que a cintura. Na região dos ombros a madeira estava avançada para as laterais, onde foram introduzidos os braços. Um pouco abaixo do alinhamento dos antebraços observou-se uma linha marcada na madeira, que se inferiu como o local onde o cordão de nós ficava apoiado na imagem.

Em relação aos braços, determinavam-se uma dimensão hipertrofiada destes em relação ao tórax, tanto na pouca largura definida pelos ombros, quanto ao pequeno comprimento. Ambos os braços se estendiam a frente do corpo, com cotovelo estabelecendo um ângulo reto. O braço direito mantinha-se afastado do tórax paralelamente (cerca de 4,0 cm), com flexão do cotovelo em ângulo reto, direcionando o antebraço alinhado ao eixo horizontal (em altura correspondente a região entre o umbigo e a última costela). A mão, sutilmente inclinada para baixo, apresentava a palma um pouco fechada voltada para o corpo, movimento acompanhado pelo punho. Os dedos encontravam-se flexionados e distanciados entre si, com ângulos diferenciados em posição de segurar, mantendo polegar e médio unidos no encontro das falanges distais. Por sua vez, o braço esquerdo permanecia igualmente distanciado do tórax (aproximadamente 4,0 cm), com flexão do antebraço por volta de 90º, suspenso paralelo à horizontal na mesma altura que o braço direito. A mão esquerda, com quatro dedos estendidos, ligeiramente separados uns dos outros e também com flexão das falanges distais e intermédias, sustentava o polegar afastado e direcionado para esquerda e acima. A palma encontrava-se em côncavo, apontada também para cima, com um orifício ao centro. Ambas as mãos foram definidas, com dedos longos e linhas da palma, pulso e veias talhadas sutilmente.

Após o alinhamento dos ombros, notou-se o pescoço longo e sextavado, com sua musculatura frontal marcada e lateral insinuada. A cabeça, em posição frontal, mantinha-se inclinada um pouco para baixo e a face trapezoidal parcialmente encoberta pela barba. Os olhos abertos, esculpidos na própria madeira e policromados, apresentavam um olhar caído, pesado, algo reforçado pela coloração das pálpebras e olheiras. As sobrancelhas, no entanto, estavam pouco arqueadas, quase retas e finas. A testa larga

ligava-se ao restante do rosto por um “Y”, que se originava na extremidade das sobrancelhas, indo até a ponta do nariz aquilino. De traços delicados, a face angulosa, ressaltada pelo osso zigomático pronunciado, possuía boca de lábios salientes e grossos (em forma de coração), com dois vincos nasolabiais e o mento protuberante, marcado por um furo. A boca vinha emoldurada por bigode distanciado das narinas, deixando-a livre, e barba espessa, em estrias, terminada em duas pontas voltadas para fora. As orelhas mostravam-se bem talhadas, com tamanho condizente com o nariz, representando lobo, escafa, hélice, anti-hélice, concha e trago.

Esquema 6 – São Francisco de Assis Penitente, frente (A) e lateral direita (B).



Fonte: Elaboração da autora, a partir de fotografia própria e da autoria de Cláudio Nadalín (2014).

O cabelo foi tratado em estrias muito grossas, sobrepostas e com sulcos definidos, que percorriam a circunferência da cabeça, desenhando ondulações horizontais na testa e na tonsura. Na região parietal, percebeu-se uma chapa metálica fixada por pregos.

Em relação à policromia percebiam-se: cabelos e barbas amarronzados, assim como as sobrancelhas e cílios; olhos com íris do mesmo marrom dos cabelos, pupila em marrom mais escuro, quase negro, e esclerótica branca contornada com traços vermelhos; tom bege claro na carnação, destacando-se um vermelho-arroxeados nas pálpebras e olheiras; lábios entre bege um pouco mais escuro e laranja pálido; pés e mãos com unhas pintadas em um tom vermelho pálido. Excetuando-se pés, mãos, pulsos, pescoço e rosto, ou seja, áreas de carnação, todo o corpo estava coberto por uma camada branca, onde se destacavam regiões enegrecidas.

Como já dito, notou-se a existência de um orifício na região inferior do tronco, entre as pernas, para a introdução da haste metálica da base que sustenta a escultura de pé. A base, por sua vez, era constituída de madeira maciça, em formato de prisma retangular, mas com as arestas sextavadas (ver ilustração, Fotografia 31, abaixo). Na frente, ainda, observou-se o corte irregular da madeira, com marcas de instrumentos, como se fosse uma intervenção que cerceou parte de sua volumetria. A haste metálica de seção circular foi anexada à madeira a partir de uma pequena chapa retangular com dois cravos, bem ao centro da base e próxima a um orifício circular e outro semicircular que a atravessam verticalmente. A cor superficial apresentava-se esverdeada, no entanto, áreas de perda demonstravam a existência de uma camada azul arroxeadas e de outra azul claro, ambas de aspecto brilhante. Devido a irregularidade, inferiu-se sobre a inexistência de preparação em algumas áreas, com a aplicação direta da tinta sobre a madeira. No fundo, encontraram-se baixos relevos, retangular e circulares, e orifícios, provavelmente para o acoplamento da base em algum andor durante as procissões.

Sobre os atributos que acompanhavam a figura masculina tinha-se que:

a) A caveira (ver ilustração, Fotografia 32) foi executada em volume arredondado, com a representação dos ossos: frontal, parietal, temporal, esfenóide, lacrimal, occipital e temporal. O vómer e parte da mandíbula não foram esculpidos e a maxila estava bem simplificada, apenas com processos alveolares superiores. Em contrapartida o osso zigomático manteve-se colocado em evidência. Na região inferior, interna da caveira, existiam três orifícios, provavelmente para sua fixação. A policromia

era em tom bege, bastante pálido, com manchas um pouco mais escuras e alguns lugares marcados em azul (próximo ao esfenoide e processos alveolares);

b) A cruz (ver ilustração, Fotografia 33) desenvolvia-se em duas ripas finas, rebaixadas ao centro, criando uma espécie de moldura. A peça vertical recebeu um sulco para encaixe da peça horizontal, sendo a última talhada com o centro menos largo. Devido a não observância de cravos ou pregos, acreditou-se na possibilidade de uso de adesivo. Estava pintada de marrom, com o centro rebaixado em uma tonalidade ocre.

Fotografia 31 – Base em madeira e metal.



Fonte: Fotografia da autora (21 mar. 2017).

Fotografia 32 – Caveira.



Fonte: Fotografia da autora (26 mai. 2014).

Fotografia 33 – Cruz.



Fonte: Fotografia da autora (26 mai. 2014).

Compunham ainda a imagem os tecidos, ou seja, as vestes (ver ilustrações abaixo). Uma sub-túnica branca fina, padrão tafetá, sem mangas e aberta ao centro na parte posterior; uma túnica marrom, mais pesada e de trama espessa, com mangas e aberta nas costas, prendendo-se por sete colchete metálicos; capuz no mesmo tecido que a túnica; cordão de algodão com cinquenta nós.

Fotografia 34 – Túnica e capuz.



Fonte: Fotografia da autora (26 mai. 2014).

Fotografia 35 – Sub-túnica e cordão.



Fonte: Fotografia da autora (26 mai. 2014).

5. ANÁLISE HAGIOGRÁFICA

Giovanni di Pietro di Bernardone ou São Francisco de Assis nasceu em Assis na Itália, vivendo de 05 de julho de 1182 a 03 de outubro de 1226. Depois de uma juventude movimentada, voltou-se para uma vida religiosa de completa pobreza, fundando a ordem mendicante dos Frades Menores ou Franciscanos. Com o hábito da pregação itinerante e a crença de que o Evangelho devia ser seguido literalmente, imitando-se a vida de Cristo, desenvolveu profunda identificação com os problemas de seus semelhantes e com a humanidade do próprio Cristo. Sua atitude foi original também quando afirmou a bondade e a maravilha da Criação em um tempo quando o mundo era visto como essencialmente mau e as recompensas estariam no pós-morte⁴⁰.

Era filho do comerciante italiano Pietro di Bernadone dei Moriconi e sua esposa Pica (ou Giovanna) Bourlemont, uma nobre de origem francesa. Os pais de Francisco faziam parte da burguesia da cidade de Assis e, graças a negócios bem sucedidos na França, conquistaram riqueza e bem estar. Na ausência do pai, em viagem à França, sua mãe o batizou com o nome de Giovanni (João, em português), sendo a origem de seu nome Francesco (Francisco) incerta. O menino cresceu e se tornou um jovem popular por sua indisciplina e extravagâncias, paixão pelas aventuras, roupas da moda e pela bebida, e por sua liberalidade com o dinheiro, mas já demonstrando índole bondosa⁴¹.

Em 1202, alistou-se como soldado na guerra que Assis desenvolvia contra Peruggia, porém foi capturado e permaneceu preso por cerca de um ano. Libertado doente, acometeram-lhe episódios de febre que duraram quase todo o ano de 1204. Ali se apresentaram as duas afecções que o acompanharam por toda a sua vida: problemas de visão e no aparelho digestivo⁴². No entanto, “O Senhor serviu-se do chicote da enfermidade para corrigi-lo e transformá-lo subitamente em outro homem, no qual começou a se manifestar o espírito profético”⁴³.

Depois de recuperado, engajou-se novamente, em 1205, no exército Papal que lutava contra Frederico II, incentivado por um sonho que tivera. Nele apareceu-lhe alguém o chamando pelo nome e o levando a um rico palácio, onde vivia uma linda donzela, e que estava cheio de armas de guerra. Indagando de quem eram, foi-lhe respondido que tudo aquilo era seu e de seus soldados. Animado com a perspectiva de glória pôs-se a caminho,

⁴⁰JACOPO, 2003; LE GOFF, 2005; FRUGONI, 2011

⁴¹ LE GOFF, 2005; STARR, 2007.

⁴² FRUGONI, 2011.

⁴³ JACOPO, 2003, p.836

mas no trajeto teve uma visão, onde ouviu, de acordo com a versão da *Legenda trium sociorum*: “Quem julgas que pode te fazer um bem maior, um senhor ou seu servo?” Como Francisco respondesse: “O senhor”, ouviu novamente a voz: “E então por que deixas o senhor para seguir o servo, e o príncipe por seu subordinado?”. Confuso, Francisco disse: “Senhor, o que quereis que eu faça?”, e a voz replicou: “Volta para tua cidade e lá te será dito o que deves fazer, porque aquela visão deve ser interpretada de outra maneira”.⁴⁴ Poucos dias depois, em Assis, sentiu a presença divina e começou a perder o interesse por seus antigos hábitos de vida e mostrar preocupação pelos necessitados.

Certo dia saiu em um passeio pelos campos nos arredores e, ao penetrar em uma clareira, ouviu o som que os leprosos deviam emitir para indicar a sua aproximação, e logo se viu frente a frente com o homem doente. Fazia frio e o leproso tinha apenas trapos sobre o corpo. Francisco desceu de seu cavalo e cobriu o homem com seu próprio manto. Espantado consigo mesmo e vendo gratidão nos olhos do outro, beijou aquele rosto deformado pela moléstia. Este parece ter sido o ponto de virada em sua vida, mas sua vocação não se declarou toda subitamente⁴⁵.

Em outra ocasião entrou para orar na Igreja de São Damião, fora do perímetro da cidade, e ali ouviu pela primeira vez a voz de Cristo, que lhe falou de um crucifixo. A voz chamou a sua atenção para o estado de ruína de sua Igreja e insistiu para que Francisco a reconstruísse. “Francisco, não vês que minha casa está desmoronando? Vai consertá-la”⁴⁶. Ele se enganou novamente com o significado daquelas palavras, acreditando que devia salvar o edifício material e não de espírito. Imediatamente voltou para sua casa, recolheu diversos tecidos caros da loja de seu pai e os vendeu a baixo preço no mercado da cidade. Retornou para a igreja onde tivera sua revelação doando o dinheiro para o padre, a fim de que ele restaurasse o prédio decadente. Ao saber disso o pai se enfureceu e mandou que o buscassem. Francisco havia previsto a fúria do pai e fugiu para uma caverna secreta preparada para esse fim. Provavelmente deve ter sido avisado por alguma pessoa de casa, a mesma que o manteve alimentado durante seus dias de reclusão. Passado algum tempo, decidiu se revelar, e diante do povo de Assis se acusou de preguiçoso e desocupado. A multidão o tomou por louco e se divertiu apedrejando-o⁴⁷.

O pai ouviu o tumulto e o recolheu para sua casa, mas o acorrentou no porão. Alguns dias depois sua mãe, por compaixão, livrou-o das correntes, e Francisco foi buscar

⁴⁴FRUGONI, 2011, p.29-30

⁴⁵FRUGONI, 2011

⁴⁶FRUGONI, 2011, p.38

⁴⁷LE GOFF, 2005; FRUGONI, 2011

refúgio junto ao Bispo. O pai seguiu-o e reclamou uma compensação pelo que ele havia tirado sem licença de sua loja. Então, para a surpresa de todos, Francisco despiu todas as suas belas roupas e as colocou aos pés do pai, renunciou à sua herança, pediu a bênção do Bispo e partiu completamente nu, para iniciar uma vida de pobreza junto do povo, da qual jamais retornou. O Bispo viu nesse gesto um sinal divino e se tornou seu protetor pelo resto da vida⁴⁸.

Quanto às primeiras ações de Francisco, houve uma alternância entre a assistência aos doentes e o trabalho na reforma de igrejas, fazendo com que parte do tempo ele morasse no leprosário e outra na Igreja de São Damião⁴⁹. Coordenando a reconstrução de diversas igrejas nos arredores de Assis - a de São Damião, a de São Pedro e a da Porciúncula -, descobriu na última, em 1208 ou 1209, na leitura de uma passagem do Evangelho de Mateus, as linhas gerais que orientaram sua vocação:

Ide, disse o Salvador, e proclaimai em todas as partes que o Reino do Céu está aberto. Vós recebestes gratuitamente; dai sem receber pagamento. Não leveis nem ouro, nem prata nem cobre em vossos cintos, nem um alforje, nem uma segunda túnica, nem sandálias, nem o cajado de viajante, pois o trabalhador merece ser sustentado. Em qualquer vila em que entrardes procurai alguma pessoa digna, e hospedai-vos com ela até partirdes. E quando entrardes em uma casa, saudai-a; se a casa for digna, desça sobre ela a vossa paz; mas, se não for digna, torne para vós a vossa paz⁵⁰.

Assim, de devoto passou a ser missionário e começou a pregar a palavra divina. Tendo reunido um grupo de seguidores, dirigiu-se para Roma a fim de obter do Papa a autorização da Regra Primitiva para a fundação de sua Ordem, que prescrevia uma pobreza absoluta em imitação literal da vida de Jesus Cristo e seus apóstolos, conforme narrado nos Evangelhos. Sujos e vestidos pobemente foram ridicularizados pela corte de Inocêncio III, que mandou não o aborrecer com sua Regra, considerada excessivamente rigorosa e impraticável, e que fosse pregar entre os porcos. Alcançando um chiqueiro próximo, voltou coberto de lama para o Papa, que decidiu então recebê-los em uma audiência formal depois que se lavassem. Francisco e seus amigos se prepararam para o novo encontro, conseguindo o apoio de prelados eminentes para a sua causa. Nesse ínterim Inocêncio III teve um sonho, onde viu a Basílica de São João de Latrão prestes a desabar, apenas sustentada por um pobre religioso, que ele interpretou como sendo Francisco. Com a recomendação favorável de alguns conselheiros e com o aviso recebido em sonho,

⁴⁸LE GOFF, 2005; STARR, 2007

⁴⁹FRUGONI, 2011

⁵⁰LE GOFF, 2005, p.20

Inocêncio III autorizou oralmente a Regra e não outorgou o estatuto de Ordem Maior, apenas permitiu que pregassem e dessem socorro moral às pessoas, acrescentando que se eles conseguissem frutos de seu trabalho, voltassem a ele para que sua situação fosse regularizada⁵¹.

Chegando a Assis, instalaram-se em uma cabana no campo, onde se dedicaram ao cuidado dos leprosos, ao trabalho manual e à pregação, vivendo de esmolas. Logo a cabana se tornou pequena para o crescente número de irmãos, mas o abade do mosteiro beneditino do Monte Subásio lhes concedeu, em fins de 1210, o uso da capela da Porciúncula e de uma terra adjacente. Posteriormente, voltou à Roma a fim de obter ajuda do Papa e, quando retornou a Assis viu que seus ideais haviam sido abandonados e reinava grande confusão entre os irmãos. Impostas pela hierarquia eclesiástica romana e pela pressão de parte de seus próprios companheiros, mudanças foram inevitáveis diante da tensão entre um grupo que crescia, se diversificava e estava prestes a perder sua unidade, e a necessidade de mantê-lo funcional e organizado. As modificações pouco refletiam o espírito original franciscano⁵².

Os anos finais de São Francisco de Assis foram passados em tranquilidade interior, quando seu amor e compaixão por todas as criaturas fluíam abundantes, ao mesmo tempo que ele experimentava repetidas visões e êxtases místicos, fazia milagres, continuava a percorrer a região em pregações, e multidões acorriam paravê-lo e tocá-lo⁵³.

Nos estados contemplativos eram-lhe reveladas por Deus não somente coisas do presente, mas também do futuro, assim como lhe fazia conhecer as dúvidas, os secretos desejos e os pensamentos dos irmãos. Durante uma dessas meditações, em 14 de setembro de 1224, no dia da festa da Exaltação da Cruz, Francisco viu a figura do Cristo Seráfico e à medida que continuava na contemplação, que lhe dava imensa felicidade, mas era sombreada de tristeza, sentiu se abrirem em seu corpo as feridas que o tornaram uma imitação do próprio Cristo crucificado, sendo o primeiro cristão a ser estigmatizado.

Enquanto isso lhe trazia alegria, por ser um sinal do favor divino, foi também motivo de embaraço, tanto que sempre ocultou as chagas com faixas e seu hábito, e poucos irmãos as viram⁵⁴. Os estigmas igualmente causavam dor e com isso dificultavam movimentos de Francisco, além de sangrarem com frequência. Muitas vezes teve de ser carregado, por não poder andar, ou viajar sobre uma mula, o que não era permitido aos

⁵¹ FRUGONI, 2011

⁵² LE GOFF, 2005

⁵³ LE GOFF, 2005

⁵⁴ LE GOFF, 2005

irmãos por ser um luxo. Padeceu de outras enfermidades, ficou quase cego e as suas dores de cabeça eram terríveis.

Entre 1225-1226 compôs seu Cântico ao Irmão Sol e, pouco depois, pediu para ser levado à Porciúncula, para que pudesse morrer entre os irmãos⁵⁵. Sentindo a morte próxima, solicitou que trouxessem o necessário para seu sepultamento e deu instruções para ser sepultado nu. No pôr do Sol de 03 de Outubro de 1226, depois de ler algumas passagens do Evangelho, faleceu rodeado de seus companheiros, nobres amigos e outras personalidades. Logo em seguida o Irmão Elias notificou a todos de seu desaparecimento e divulgou sua estigmatização, até ali mantida em sigilo, seu corpo foi examinado por muitas testemunhas a fim de comprová-lo⁵⁶.

Sendo enterrado no dia seguinte na Igreja de São Jorge, dois anos depois o Papa Gregório IX foi pessoalmente a Assis para canonizá-lo, em 06 de Julho de 1228. Em 1230, inaugurou-se a Basílica em Assis que recebeu seu nome, abrigando seu corpo e relíquias. A Basílica foi decorada no fim do século XIII por Giotto di Bondone com uma grande série de afrescos que retrataram a vida do santo⁵⁷.

Para Francisco a "Senhora Pobreza", que ele costumava dizer ter desposado, não era um objetivo, mas antes um instrumento pelo qual se podia obter a purificação necessária para a morada de Deus no interior de cada um e para a perfeita comunhão com o semelhante, metas frente às quais todas as outras considerações eram subordinadas. Outro instrumento privilegiado era a imitação da vida de Cristo nos Evangelhos, pois Cristo fora pobre e a pobreza devia ser entendida por todos os seus companheiros não só como uma disciplina de ascetismo em si, mas como fonte de verdadeira graça e alegria⁵⁸.

Mas, além da pobreza exterior, comandada expressamente na sua Regra Primitiva, Francisco enfatizava a pobreza interior, entendida no despojamento de toda pretensão a aquisições intelectuais e mesmo morais e espirituais, consideradas como formas dissimuladas de obter domínio sobre os outros e como expressões de orgulho e individualismo⁵⁹. Dentro das suas práticas de austeridade era dada atenção especial ao corpo humano, a quem ele chamou de "Irmão Burrico", pois ele era um inimigo e fonte de pecado, porém instrumento para a salvação por ser o veículo através do qual se podia trabalhar. Era ainda o refúgio da luta espiritual e, por isso, devia ser constantemente

⁵⁵ LE GOFF, 2005

⁵⁶ CUNNINGHAM, 2004

⁵⁷ CUNNINGHAM, 2004

⁵⁸ CUNNINGHAM, 2004

⁵⁹ LACHANCE, 2001

mantido sob vigilância e disciplina. Por outro lado, assim como Cristo suportara as dores de sua Paixão, as aflições e doenças corporais deviam ser aceitas com paciência e alegria, encaradas como formas de purificação, o que incluía a resistência às urgências sexuais, aos apelos da gula e ao desejo por confortos físicos. O corpo era considerado também uma maravilha, forma de expressão da bondade e da beleza de Deus, já que, segundo as Escrituras, o homem fora feito à imagem e semelhança da divindade, e seu corpo, depois de purificado, havia de ser o templo vivo do Deus vivo⁶⁰.

Como administrador da Ordem era benevolente, exuberante e caloroso no trato, almejava uma observância voluntária da “Regra” e quando necessário exigia a obediência, mas com docura, persuasão e humor. Brando ao apontar as faltas de seus companheiros e perspicaz ao encontrar sempre o corretivo mais proveitoso, estimulava a independência, a sinceridade e a criatividade dos irmãos, fomentava a harmonia entre todos e contraindicava grandes exercícios de ascese. Ao mesmo tempo, era rigoroso consigo mesmo, imaginando sempre novas formas de autonegação, impondo-se castigos por deslizes mínimos, acusando-se de fraqueza, indignidade e de vícios só ele percebia em si. Dos leigos, que não haviam feito votos sagrados, não esperava tanta disciplina, e Francisco em vez de denunciar e condenar seus hábitos, buscava que as atividades do mundo não fossem suprimidas, outrossim que se realizassem em um espírito de reverência para com o Criador⁶¹.

Entre os irmãos era proibida toda observação de hierarquia, salvo para com os superiores indicados regularmente e para com o Papa, mas eram obrigados a servir uns aos outros à primeira necessidade e sem questionamento, incluindo o dever de lavarem os pés uns dos outros como forma de praticar a humildade. Francisco foi o primeiro na história do Cristianismo a chamar sua comunidade de fraternidade, e os irmãos não deviam: expressar críticas e emitir julgamentos nem entre si ou para outras pessoas; combater os heréticos; se envolver em discussões; devolver insultos ou agressões físicas. Ao contrário, deviam "ser meigos, pacíficos e desprestensiosos, gentis e humildes, falando educadamente"⁶².

Sua insistência no conjunto de pobreza total, simplicidade em tudo e rigor da disciplina foi o maior foco de discórdia na consolidação interna de seu grupo, sendo vista pela comunidade laica como elemento de subversão social e ameaça pela alta hierarquia católica, já que a extrema pobreza franciscana poderia ser tomada como um sinal de pureza maior do que a da própria Igreja, em um contexto de combate à corrupção do clero. Menos

⁶⁰ LACHANCE, 2001

⁶¹ LACHANCE, 2001

⁶²LACHANCE, 2001, p.68

de um século depois do falecimento de Francisco, a Ordem dos Franciscanos era tão rica quanto as outras Ordens, muitos de seus membros se tornaram grandes doutores eruditos e ocupantes de importantes cargos na Igreja e nas universidades⁶³.

Suas contemplações frequentemente revolviam em torno de trechos da Paixão que lia nos Evangelhos e, nesse sentido, Francisco iniciou o "misticismo Cristomimético"⁶⁴ ou de imitação de Cristo, que consiste na lembrança de um evento significativo do passado, na entrada em seu conteúdo dramático e na extração a partir dele de uma energia espiritual que eventualmente transporta o contemplador além do evento para a união com Deus. Sua própria estigmatização foi o corolário desse modo de meditar⁶⁵.

Por fim, outro aspecto importante de seu misticismo era sua intensa e amorosa relação com a natureza. Este aspecto foi um dos que mais acusam a originalidade de sua concepção de mundo, pois sua relação era direta, pessoal e familiar com todos os elementos constituintes da Criação, com ênfase no caráter benévolo e não neutro dos seres do mundo natural, em exortação literal e não alegórica a animais, plantas e objetos inanimados para que servissem e louvassem a Deus⁶⁶.

Para Francisco toda a Criação estava interconectada e era fácil transitar de um nível espiritual para outro, apreciando os múltiplos significados que extraía da natureza. Essa forma de ver o mundo ficou expressa com clareza no seu Cântico ao Irmão Sol, ou Cântico das Criaturas, onde chamou os ventos, o sol, a lua, o fogo e outros elementos do mundo natural de irmãos e convidou que todos celebrassem juntos a maravilha do mundo, servindo com alegria o seu autor, Deus. O Cântico sintetizava o significado profundo e a função essencial da prece para Francisco, o de sempre glorificar a Deus e abençoar o mundo pela palavra e pelo trabalho. A natureza para ele era digna de apreço e admiração, por ser uma expressão da divindade onipresente⁶⁷.

⁶³BROOKE, 2006

⁶⁴LACHANCE, 2001

⁶⁵LACHANCE, 2001

⁶⁶LACHANCE, 2001

⁶⁷LACHANCE, 2001

6. ANÁLISE ICONOGRÁFICA

De acordo com a Descrição e a Análise Hagiográfica, chegou-se à conclusão que a figura masculina em questão, seu conjunto de indumentárias e atributos, se tratava de uma obra representativa de São Francisco de Assis. Tal constatação foi reforçada por outras esculturas analisadas, de iconografia já atestada por especialistas, com incontestáveis semelhanças e que, ainda, acrescentaram a denominação de “Penitente” para a especificação completa.

Figura 5 – São Francisco de Assis Penitente.
Retábulo-mor da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis.



Fonte: QUITES (2006, p.97)

Figura 6 – São Francisco de Assis Penitente. Capela-mor da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Ouro Preto.



Fonte: QUITES (2006, p.56)

Figura 7 – São Francisco de Assis Penitente.
Retábulo Colateral da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, São Del Rei.



Fonte: QUITES (2006, p.56)

Figura 8 – Obra em estudo, vestido na reserva da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade.



Fonte: DOSSIÈ... (2010).

Segundo Quites “o traço mais impressionante da iconografia de São Francisco é sua dualidade”⁶⁸, existindo duas iconografias franciscanas válidas, a primeira predominante entre o século XIII e a Reforma, medieval e quase exclusivamente italiana, e a segunda vigorando após o Concílio de Trento, trazida ao âmbito internacional, principalmente na Espanha e na França.

A iconografia franciscana medieval trouxe o Francisco *alter Christus*, com semelhanças com a vida de Cristo, e lendas baseadas em profetas do antigo Testamento, como Moisés e Elias, além de evocar episódios de outros santos. No final da Idade Média havia-lhe uma grande devoção, refletida na representação dos episódios da sua vida, visões e milagres, tendo como maior exemplo os vinte e oito afrescos realizados no século XIII por Giotto di Bondone, na Basílica de São Francisco de Assis, em que o santo idealizado e para enaltecimento da ordem franciscana, foi envolvido em cenas de espaços

⁶⁸QUITES, 2006, p.47

arquitetônicos e natureza, com cores vivas e saturadas (ver ilustrações, Imagem 6 e Imagem 7, na sequência). Destacavam-se entre os escritores São Boaventura e Tomás de Celano que, a partir de Legenda Maior e Legenda Menor, Prima Vita e Secunda Vita, reforçaram na literatura do período o mesmo caráter retratado por Giotto para São Francisco de Assis.

Imagen 6 – Éxtase de São Francisco. Giotto, 1266-1337. Afresco. Igreja Superior, Assis.



Fonte: Artsdot (2017).

Imagen 7 – São Francisco prega para as aves. Giotto, 1266-1337. Afresco. Igreja Superior, Assis.



Fonte: Denise Ludwig (2017).

Posteriormente ao século XVI⁶⁹, a imagem e o tipo físico se transformaram do São Francisco Giottesco para o pós-tridentino. Devido à estética barroca, as pinturas deixaram de ter uma narrativa extensa e passaram a dar ênfase a episódios secundários, desvanecendo as cenas de sermões e visões, e aproximando o São Francisco dos camponeses, em circunstâncias dramáticas e dolorosas, provando que Deus escolhia os mais humildes. Desapareceram as cores em abundância, predominando os tons escuros, os jogos de luz e sombra, a teatralidade e a valorização dos elementos iconográficos (ver ilustração, Imagem 8).

Do monge sorridente, com aspecto feliz e que considerava a alegria uma virtude, passou-se ao asceta magro e de expressão torturada, segurando um crucifixo ou uma caveira. Assim, a arte do século XVII tinha retirado da vida de São Francisco o que ela tinha de mais maravilhosa: os êxtases, as visões, as mensagens do céu, aquilo que arrebatava a imaginação para fora deste mundo e a representação passou a ser de um São Francisco meditando sobre um crucifixo ou sobre uma caveira (ver ilustração, Imagem 9):

⁶⁹Depois do Concílio de Trento, realizado de 1545 a 1563.

O poeta que cantava os louvores de Deus, que admirava em cada criatura uma pincelada de sua inteligência e de seu amor, que falava da morte com ternura e a chamava minha irmã, foi representado sob os traços de um magro asceta meditando sobre o seu crânio. Não há nada de mais típico que o São Francisco gravado por Villamena, rude penitente curvado sobre seu grande crucifixo e sua cabeça de morte. O santo que foi todo amor traz agora sob seu rosto queimado pela febre a marcada angústia e da dor.⁷⁰

É sobretudo na obra de El Greco que se materializa este novo tipo, em contradição formal com o italiano, afável e doce, às vezes um tanto insípido, criado por Giotto. Pode-se dizer que ele recriou, substituindo o rosto iluminado de alegria da arte italiana, por uma máscara de asceta, consumido pelo ardor místico. El Greco transformou o poverello de Umbria em um São Francisco de Toledo. De qualquer forma o novo tipo se impôs com força irresistível em toda arte espanhola do século XVII. A julgar pelas realizações artísticas, foi nos conventos de capuchinhos espanhóis e flamengos que nasceu esta nova iconografia e daí sua difusão internacional.⁷¹

Na representação do São Francisco de Assis Penitente, este mantinha-se normalmente de pé, extático, vestido com o hábito franciscano (hábito terroso com capuz largo da mesma cor, apertado por cordão branco e nodoso, de onde pendia um rosário), tendo na mão direita um crucifixo pequeno com a imagem do Cristo, ou uma cruz grande de fundador de Ordem, e na esquerda uma caveira.

Imagen 8 – Êxtase de São Francisco com os estigmas. El Greco, 1600, Óleo sobre tela. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.



Fonte: Wikipedia (2017).

Imagen 9 – San Francesco d'Assisi in preghiera, 1600-1625. Francesco Villamena.



Fonte: Lombardia Beniculturali (2014).

O hábito de São Francisco era o da Ordem que ele mesmo fundou, a Ordem dos Franciscanos, sinal da sua consagração a Deus e servia para distinguir o sagrado do profano. Tornava visível a presença de Deus e da Igreja na pessoa do religioso, sendo também sinal de pobreza e humildade. O cordão, por sua vez, era um cinto de corda que

⁷⁰MALE apud QUITES, 2006, p.48

⁷¹REAU apud QUITES, 2006, p.55

representava os votos feitos a Deus, ou seja, pobreza, castidade e obediência, além do desapego das coisas do mundo e a entrega total a religião.

A cruz simbolizava o sofrimento experenciado por Jesus Cristo neste mundo e a vitória da vida sobre a morte, levando-o a entrega total a Cristo, a ponto de até receber os estigmas deste. Demonstrava a aceitação das dores e sofrimentos da caminhada de fé em Jesus, mas com a certeza da recompensa final na ressurreição dos mortos.

A caveira ou crânio figurava como a representação da morte e da condição perecível do ser humano, sendo frequente na representação do *Vanitas*⁷². A palavra *Vanitas*, em latim, significava vacuidade e futilidade, sendo na História da Arte interpretada como vaidade, e ainda compreendida como uma alusão à insignificância da vida terrena e à efemeridade. O tema foi bastante difundido nas Américas, sendo uma composição comum para realização de esculturas e pinturas⁷³.

No entanto, os particulares e inconfundíveis atributos de São Francisco de Assis eram as chagas impressas em suas mãos e pés, feito historicamente certo e preferido pelos artistas⁷⁴. As chagas nasceram de uma experiência mística e indicavam a santidade de Francisco. Em uma ocasião, ele teve a visão de um homem com seis asas, parecendo um Serafim e enquanto meditava sobre essa visão, surgiram feridas nas mãos, nos pés e do lado de Francisco, como no Cristo crucificado. São Francisco passou os últimos anos de sua vida imitando a Jesus, como 'o servo crucificado do Senhor crucificado'.

Outros atributos, além dos citados: pássaro em uma mão, terço, Bíblia, disciplinas, livro da Regra Primitiva, cordeiro, lobo junto a ele, acompanhado de um anjo com um instrumento musical, ao lado de um presépio.

A obra em estudo, como apontado anteriormente na Descrição, compunha-se com uma indumentária formada por uma túnica marrom, com capuz de mesma cor e tecido, cordão com nós, além de ter características físicas, refletidas na talha e na policromia, como tonsura, semblante pesado, mãos dispostas de forma a sustentarem algo sobre a palma, do lado esquerdo, e entre os dedos indicador e polegar, no lado direito, provavelmente os atributos caveira e cruz. Apesar da ausência das chagas, o conjunto não poderia deixar de ser relacionado com as ilustrações das Figura 5, Figura 6, Figura 7 e as especificações do São Francisco de Assis pós-Tridentino.

⁷²QUITES, 2006, p.78

⁷³REVILLA apud QUITES, 2006, p.79

⁷⁴ROIG, 1950, p.113-114

7. TÉCNICA CONSTRUTIVA

Os exames técnicos e científicos auxiliaram tanto no entendimento da Técnica Construtiva quanto nas análises para o Estado de Conservação, oferecendo respostas sobre a técnica utilizada pelo artista e sobre o grau de fragilidade e envelhecimento da obra. Utilizaram-se os exames globais (não destrutivos), que serviram para um estudo direto da obra sem alterá-la, e alguns exames pontuais, em que foi necessário, neste caso, retirar amostras ou fragmentos da peça para o reconhecimento da sua composição e estruturas.

7.1 Suporte

7.1.1 Escultura de São Francisco de Assis Penitente

A escultura de São Francisco de Assis Penitente⁷⁵ constituía-se por doze blocos de madeira maciça (ver ilustração, Esquema 7, na sequência): a cabeça até o pescoço; o tronco da imagem até os joelhos; os dois braços; os dois antebraços; as duas mãos; duas seções dos joelhos até os tornozelos; e os dois pés. Existiam ainda mais dois blocos anexos, uma haste e uma peanha formando a base, sendo visível o orifício na porção inferior da virilha e entre as pernas, para o encaixe macho e fêmea da haste, e vestígio de adesivo com presença de pregos na região plantar dos pés, para fixação da peanha. Por sua vez, a haste era metálica e em formato cilíndrico, enquanto a base, em madeira, era retangular e chanfrada nos vértices.

O bloco do tronco, com madeira cujas fibras apresentavam-se longitudinalmente, recebia os blocos da cabeça, dos braços e as seções dos joelhos até os tornozelos. Concomitantemente, os braços ligavam-se aos conjuntos de antebraços e mãos, enquanto as seções dos joelhos até os tornozelos faziam junção com os pés.

Os blocos dos braços, antebraços e mãos estavam fixados através de encaixes da madeira auxiliados por cravos e adesivo, sendo notado: dois cravos em cada braço-antebraço, realizando a união entre eles, e dos braços com o tronco, por meio dos ombros (dois cravos em cada braço-ombro). O tipo de encaixe dos braços-antebraços determinava um corte que se finalizava na forma de uma letra “L” deitada, em que a base ficava paralela ao movimento ascendente do braço (encaixe meia madeira em ângulo com

⁷⁵ De acordo com QUITES (2006) essa escultura apresentava-se como um tipo de imagem de vestir menos comum, pois não possuía articulações. Isto tornava o ato de vestir mais complexo, além do que a imagem foi feita para uma única posição iconográfica.

cravo).⁷⁶ Ambos os braços e antebraços foram obtidos por seções da madeira com as fibras em sentido longitudinal. Já o encaixe dos pés era do tipo de cavilhas, com uso de adesivo. Impossível saber se os demais encaixes ao longo da obra eram como o dos pés ou em macho e fêmea.

Notavam-se também pregos saindo da região plantar dos pés (dois em cada), não sendo identificável o local de sua introdução. Outro prego era visto na região superior e central da tonsura, sustentando uma pequena chapa metálica dobrada em “L”. Além desses pregos e dos cravos, nos demais locais não foram observados elementos metálicos de junção. No entanto, dois pregos ainda se apresentavam na região torácica, porém, como já dito, sem exercer nenhuma função estrutural.

Esquema 7 – Divisão dos blocos.



Fonte: Elaboração da autora (2014).

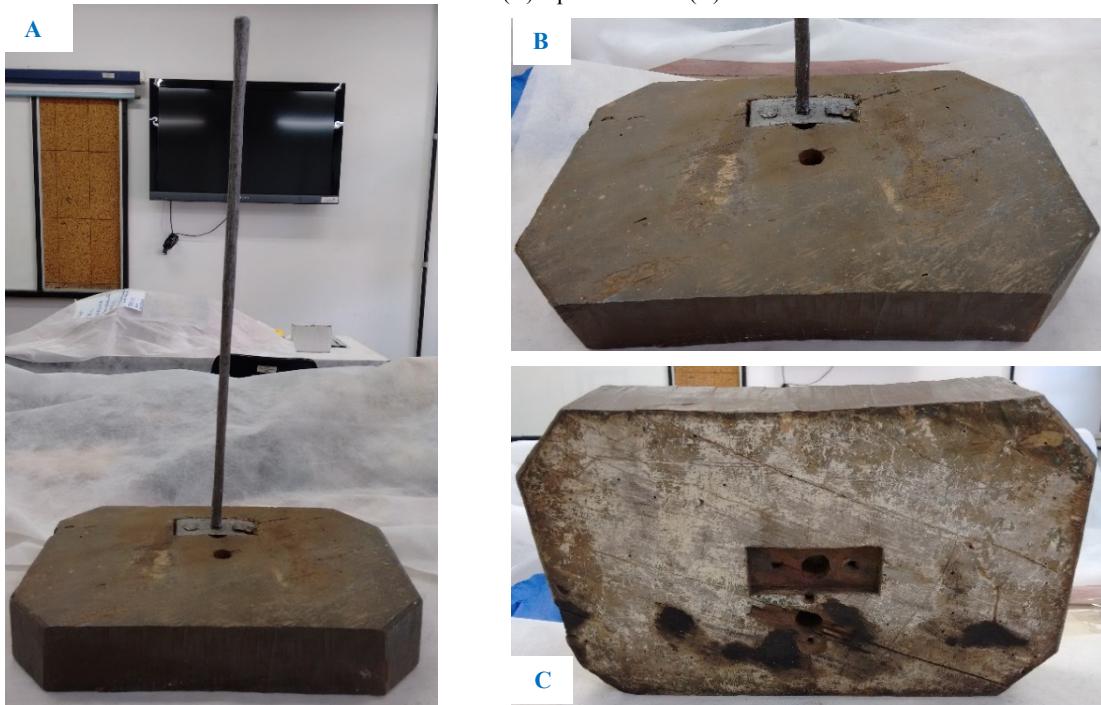
Ao todo foram identificados dois orifícios: centro do bloco principal, abaixo da linha pélvica, para fixação da haste metálica de sustentação, com 1,5 cm de diâmetro e cerca de 15,0 cm de profundidade; e centro da palma da mão esquerda, para fixação da caveira, com 0,5 cm de diâmetro e 1,5 cm de profundidade.

⁷⁶ De acordo com Santos (2010), p.54.

7.1.2 Base

Peça única de madeira maciça, com dimensões de 38,4 cm de largura, 6,9 cm de altura e 25,0 cm de profundidade, em formato prismático retangular e com os vértices chanfrados a 45°. Sustentava ao centro uma haste metálica, de 1,5 cm de diâmetro, presa na madeira por uma placa metálica com dois cravos, medindo 55,2 cm. Presença de dois orifícios circulares, perfurando toda a extensão vertical da madeira em área adjacente à chapa metálica. Na parte inferior, notavam-se outros quatro orifícios circulares, menores e pouco profundos, dispostos próximos e em cada um dos lados dos descritos anteriormente, além de um baixo relevo em forma retangular. Todo o conjunto de orifícios servia para anexação da base em algum andor processional. Os veios da madeira apresentavam-se bem visíveis, sendo as fibras dispostas longitudinalmente, mas em sentido diagonal ao corte do volume. Na parte frontal, marcas de instrumentos, face levemente curvilínea e a falta de acabamento semelhante ao das outras laterais demonstravam intervenção, com ruptura e perda de material da base.

Fotografia 36 A, B e C – Base: vista frontal e completa (A), parte superior da base em madeira e encaixe da haste metálica (B) e parte inferior (C).



Fonte: Fotografia da autora (21 mar. 2017).

7.1.3 Atributos – Caveira e cruz

Caveira composta por um bloco único e maciço, entalhado com simplicidade nas feições craneanas, de dimensões totais de 14,0 x 11,5 x 14,0 cm. A órbita ocular foi

conseguida por orifícios na parte frontal de 3,0 cm de diâmetro e 3,0 cm de profundidade. Percebiam-se, igualmente, três orifícios da região inferior com dimensões de 0,5 a 1,0 cm de diâmetro.

A cruz possuía um sistema construtivo bem simples. Tratava-se de duas ripas encaixadas, em meia madeira rabo de andorinha⁷⁷, e coladas: uma fixa pelo centro de seu comprimento, com 20,5 x 1,4 cm, e a outra fixa a um terço de sua altura, com 44,7 x 1,4 cm.

Fotografia 37 A, B, C, D e E – Caveira, na sequência vista: frontal (A), laterais (B, C), superior (D) e inferior (E).



Fonte: Fotografia da autora (26 mai. 2014).

Fotografia 38 – Cruz, completa frontal.



Fonte: Fotografia da autora (26 mai. 2014).

7.2 Policromia

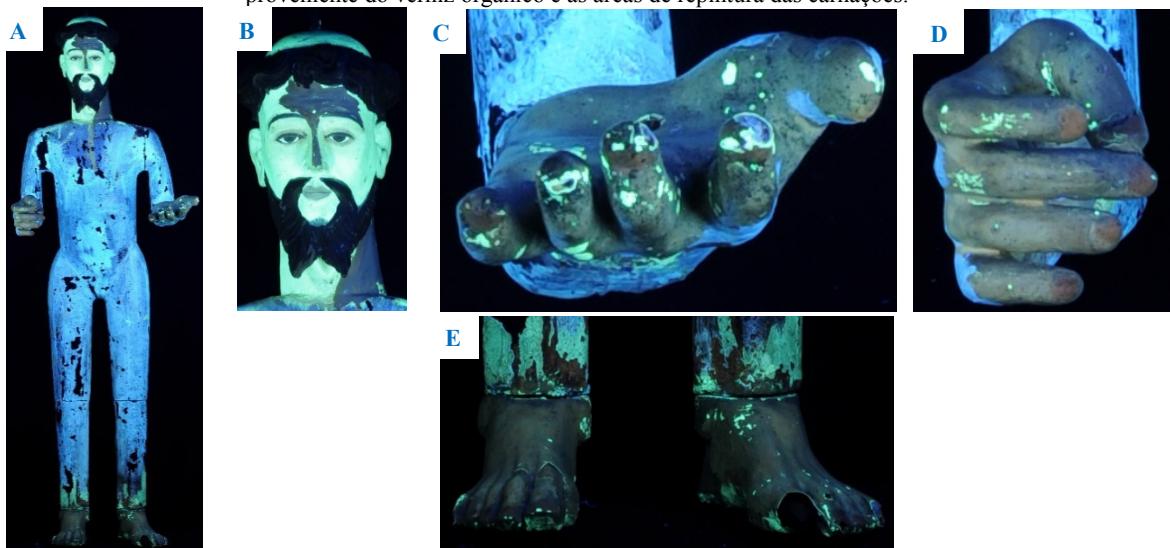
O levantamento conduzido para o conhecimento da policromia baseou-se nos exames organolépticos, na Incidência de Ultravioleta, nos estratigráficos, nas prospecções, nos cortes estratigráficos e Radiografia-X.

⁷⁷<http://woodsecondchance.blogspot.com.br/2011/03/ligacao-de-meia-madeira.html>

Para a realização do exame de Incidência de Ultravioleta (UV) utilizou-se a Lâmpada de Wood (como fonte de emissão radiação ultravioleta), sendo projetada sobre a obra, em uma sala escura⁷⁸. A Incidência de Ultravioleta foi registrada através de uma fotografia que captou a fluorescência gerada pela radiação UV. Como cada cor ou composto emitiu sua própria fluorescência, e a imagem obtida por UV da policromia pode-se revelar informações não antes observadas a olho nu, como vernizes.

A partir das fotografias de captação da fluorescência de UV, obtidas para o São Francisco de Assis Penitente, inferiu-se sobre a aplicação de verniz orgânico, que aparece na cor esverdeada. Tal camada de verniz, posteriormente, recebeu repintura, permanecendo ainda encoberta em diversas regiões, como em manchas bem delineadas na testa e no pescoço, na barba, nos cabelos, no contorno dos olhos e sobrancelhas, nas mãos e nos pés.

Fotografia 39 A, B, C, D e E – São Francisco de Assis Penitente, sob luz ultravioleta. Notou-se o esverdeado proveniente do verniz orgânico e as áreas de repintura das carnações.



Fonte: Cláudio Nadalín (2014).

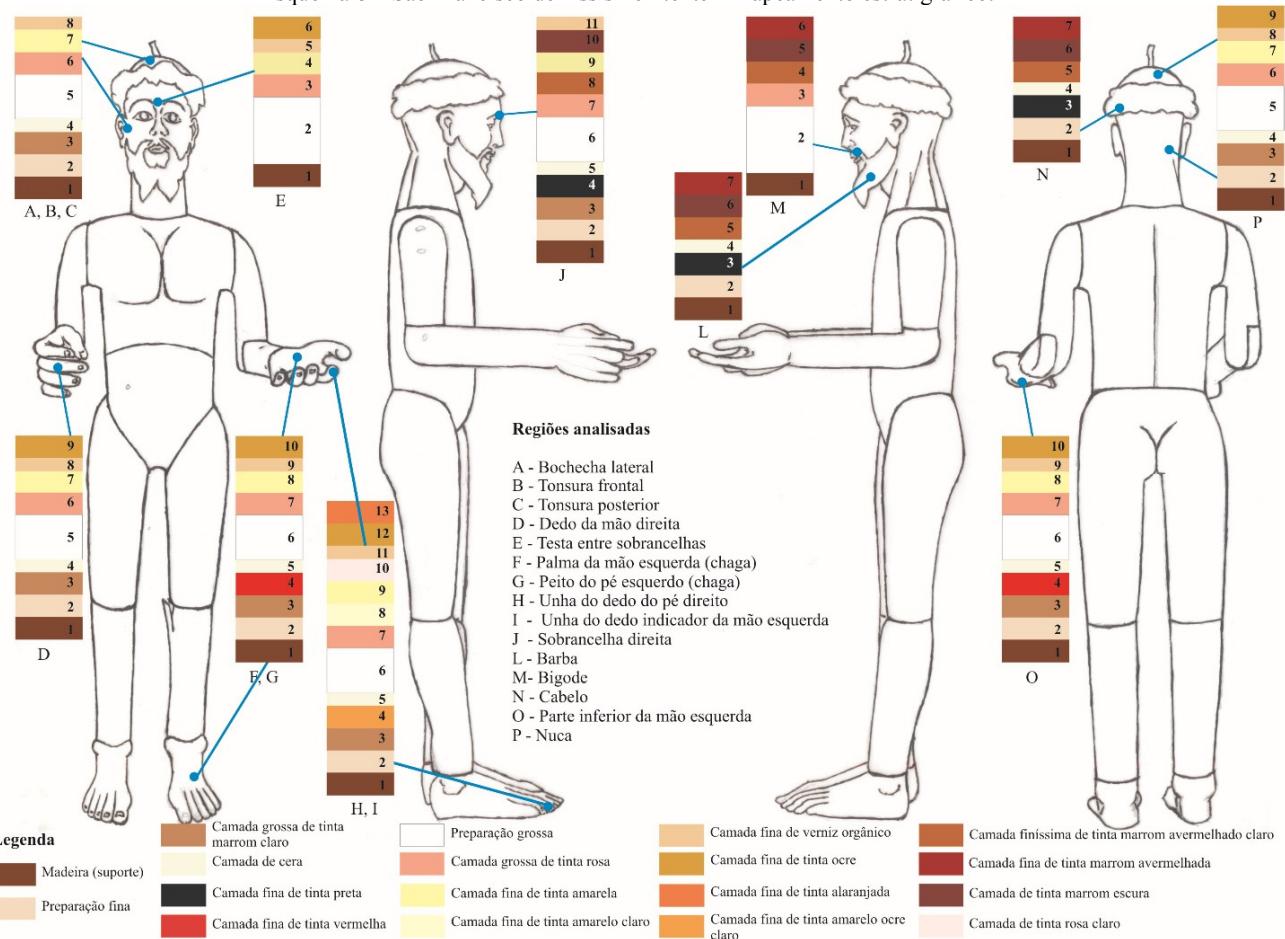
O exame estratigráfico, por sua vez, permitiu verificar a constituição da policromia em camadas, distinguindo as várias sobreposições. Foi realizado pelo conservador-restaurador, como auxílio de um microscópio e um bisturi, o que possibilitou a abertura de pequenas áreas, descendo na sequência de substratos encontrados até atingir o suporte madeira.

Posteriormente, a olho nu e com bisturi, geraram-se prospecções, que permitiram ampliar o conhecimento da correspondência das camadas entre si, observando-se repinturas e o original. Houve a documentação de cada uma delas a partir de fotografias e de mapeamento, ambos apresentados abaixo. As janelas das áreas mais relevantes, carnação do rosto, mão direita e do cabelo, foram também registradas por câmera

⁷⁸ROSADO, 2011.

fotográfica digital acoplada ao microscópio estereoscópico pela Doutora Química Cláudia Moresi, no Laboratório de Ciência da Conservação (LACICOR/ Cecor), locais que serviram para retirada de microamostras para montagem de cortes estratigráficos.

Esquema 8 – São Francisco de Assis Penitente – mapeamento estratigráfico.



Fonte: Elaboração da autora (2017).

Fotografia 40 –
Mão direita. De
cima para baixo,
camadas: bege,
amarela, rosa,
base de
preparação
grossa, marrom
claro, base de
preparação
amarela e fina,
madeira.



Fonte: Fotografia da autora (15 mar. 2017).

Fotografia 41 –
Pescoço. De cima para
baixo, camadas:
amarela, rosa, base de
preparação grossa,
marrom claro,
base de preparação
amarela e fina,
madeira carbonizada.



Fonte: Fotografia da autora (15 mar. 2017).

Fotografia 42 –
Bochecha lateral. De
cima para baixo,
camadas: amarela, rosa,
base de preparação
grossa, marrom claro,
base de preparação
amarela e fina,
madeira.



Fonte: Fotografia da autora (15 mar. 2017).

Fotografia 43 –
Sobrancelha direita. De
cima para baixo,
camadas: marrom
escuro, amarela,
marrom avermelhado
claro, rosa, base de
preparação grossa,
preto, marrom claro,
base de preparação
amarela e fina,
madeira.



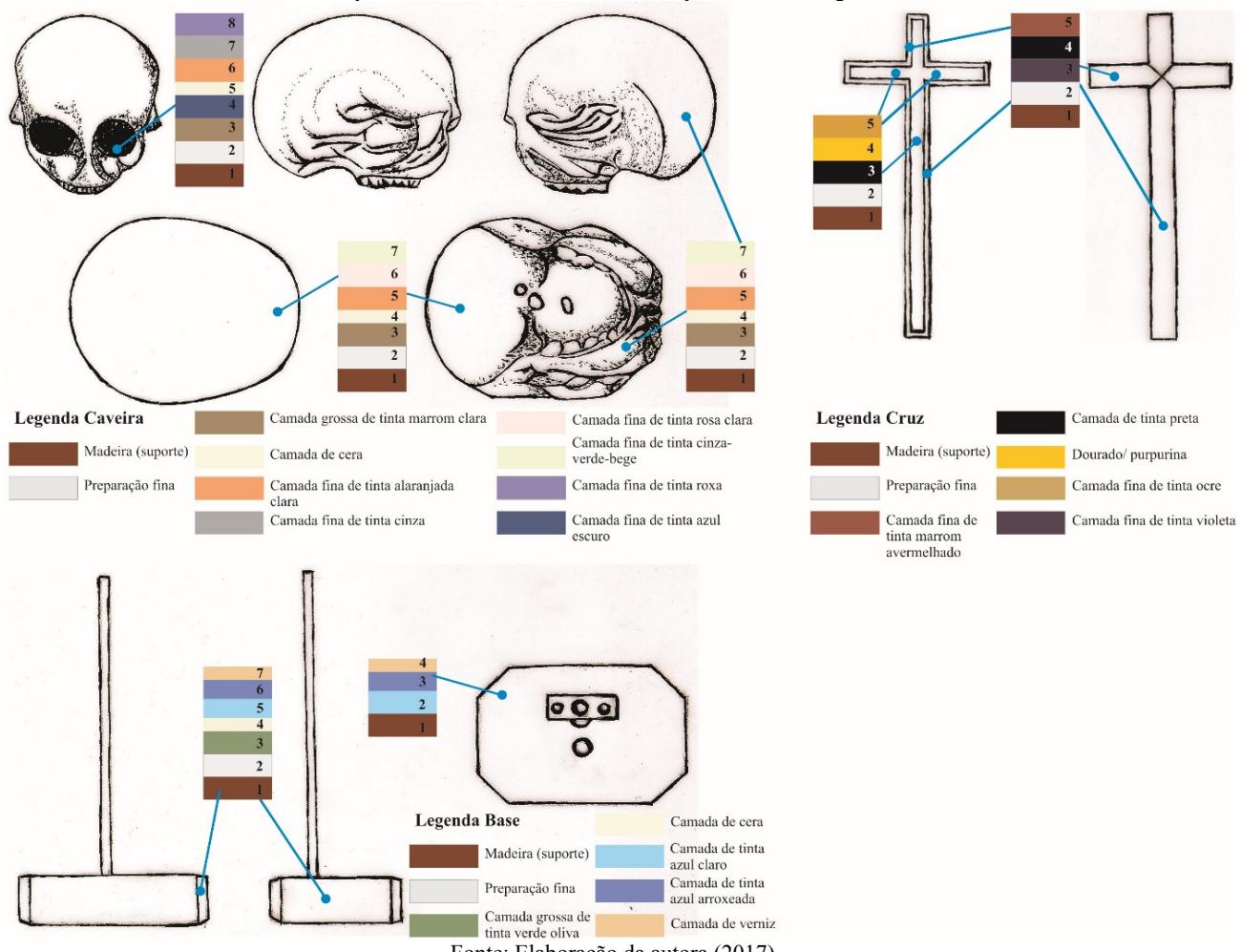
Fonte: Cláudia Moresi
(24 mar. 2017).

Fotografia 44 – Bigode. De
cima para baixo, camadas:
marrom avermelhado,
marrom escuro, marrom
avermelhado claro, rosa,
base de preparação grossa,
madeira.



Fonte: Fotografia da autora
(15 mar. 2017).

Esquema 9 – Base, caveira e cruz – mapeamento estratigráfico.



Fonte: Elaboração da autora (2017).

Fotografia 45 – Caveira. De cima para baixo, camadas: bege, amarela, rosa, base de preparação grossa, marrom claro, base de preparação amarelada e fina, madeira.



Fonte: Fotografia da autora (03 mai. 2017).

Fotografia 46 – Cruz, área da borda. De cima para baixo, camadas: marrom avermelhado, preto, violeta, base de preparação branca e fina, madeira.



Fonte: Fotografia da autora (15 mar. 2017).

Fotografia 47 – Cruz, área central. De cima para baixo, camadas: bege, dourado/purpurina, preto, base de preparação branca e fina, madeira.



Fonte: Fotografia da autora (15 mar. 2017).

Fotografia 48 – Base. De cima para baixo, camadas: verniz oxidado, azul arroxead, azul claro, verde oliva, base de preparação branca e fina, madeira.



Fonte: Fotografia da autora (20 abr. 2017).

Os resultados obtidos foram sintetizados no Quadro 2.

Quadro 2 – Exame Estratigráfico

Original	São Francisco de Assis Penitente																				Caveira	Cruz	
	Cabeça					Mãos					Pés					Base							
	Tonsura frontal	Tonsura posterior	Núca	Testa entre sobrancelhas	Sobrancelha direita	Barba	Bigode	Cabelo	Dedo da mão direita	Unha do dedo indicador da mão esquerda	Palma da mão esquerda	Parte inferior da mão esquerda	Péito do pé esquerdo	Unha do dedo do pé direito	Parte superior	Lateral							
Repinitura 3	Bochecha lateral		Ocre Ocre					Marrom avermelhado Marrom avermelhado Marrom avermelhado Ocre					Laranja Ocre Ocre Ocre Ocre					Caveira		Cruz			
Repinitura 2	Verniz Verniz Verniz Verniz Verniz	Verniz Verniz Verniz Verniz Verniz	Marrom escuro Marrom escuro Marrom escuro Marrom escuro	Marrom escuro Marrom escuro Marrom escuro Marrom escuro	Amarelo Amarelo Amarelo Amarelo Amarelo	Verniz Verniz Verniz Verniz Verniz	Verniz Verniz Verniz Verniz Verniz	Marrom avermelhado claro Marrom avermelhado claro Marrom avermelhado claro Marrom avermelhado claro	Rosa Claro	Amarcelo Amarcelo Amarcelo Amarcelo Amarcelo	Amarcelo Amarcelo Amarcelo Amarcelo Amarcelo	Azul arroxadado Azul arroxadado	Verniz Verniz	Cinza Verde Bege	Roxo	Caveira		Cruz					
Repinitura 1	Rosa Rosa Rosa Rosa Rosa	Rosa Rosa Rosa Rosa Rosa	Preparação Preparação Preparação Preparação Preparação	Preparação Preparação Preparação Preparação Preparação	Cera Cera Cera Cera	Preparação Preparação Preparação Preparação Preparação	Preparação Preparação Preparação Preparação Preparação	Preparação Preparação Preparação Preparação Preparação	Preparação Preparação Preparação Preparação Preparação	Preparação Preparação Preparação Preparação Preparação	Preparação Preparação Preparação Preparação Preparação	Preparação Preparação	Azul Azul	Rosa Claro Cinza	Preto Dourado	Caveira		Cruz					
Original	Marrom claro Marrom claro Marrom claro Marrom claro	Preparação Preparação Preparação Preparação	Preparação Preparação Preparação Preparação	Preparação Preparação Preparação Preparação	Preparação Preparação Preparação Preparação	Preparação Preparação Preparação Preparação	Preparação Preparação Preparação Preparação	Preparação Preparação Preparação Preparação	Preparação Preparação Preparação Preparação	Preparação Preparação Preparação Preparação	Preparação Preparação Preparação Preparação	Preparação Preparação	Preparação Preparação	Cera Cera	Cera Cera	Cera Cera	Preparação Preparação	Preparação Preparação	Madeira (suporte) Madeira (suporte)	Preparação Preparação			

Fonte: Elaboração da autora (2017).

Realizaram-se os cortes estratigráficos a partir de três microamostras retiradas por bisturi da policromia da carnação do rosto, da mão direita e do cabelo. Segundo a Doutora Química Claudina Moresi⁷⁹, responsável pelo procedimento, os resultados confirmaram a estratigrafia encontrada nas prospecções e a análise de fluorescência ao ultravioleta dos estratos trouxe a informação de que o aspecto esverdeado verificado no Exame com Incidência de Ultravioleta, tratava-se, igualmente, da presença do pigmento pesado branco de zinco nas camadas pictóricas de repintura rosa e amarela, e não apenas de verniz orgânico aplicado superficialmente (ver ANEXO 1). A existência de pigmento pesado era uma suspeita desde o exame de Radiografia-X, confirmada no corte estratigráfico.

A imagem radiografada, sendo determinada pelo maior ou menor grau de absorção dos raios X ao transpassarem os diferentes materiais que compunham a obra resultou em: áreas mais claras, que eram aquelas de maior densidade, seja por terem mais material ou serem pintadas com pigmentos minerais de alto peso atômico, e que absorveram mais os raios X; e áreas mais escuras, aquelas de baixa densidade, onde faltaram materiais, de lacunas ou pintadas com pigmentos compostos por elementos metálicos e não metálicos de baixo peso atômico, como alguns materiais orgânicos (tecido, vernizes, pigmentos orgânicos, lacas e tintas), praticamente transparentes aos raios X⁸⁰.

Imagen 10 – Radiografia- X de São Francisco de Assis Penitente, evidenciando os cravos.



Fonte: iLAB (2014).

Na escultura do São Francisco

de Assis Penitente a densidade do rosto e da tonsura demonstrou o uso de pigmento pesado em alguma das camadas da policromia, notando-se que nos cabelos e barba o mesmo tipo não foi aplicado. A imagem da Radiografia-X não acrescentou detalhes, evidenciando apenas a junção dos blocos dos braços ao tronco, a partir de quatro cravos metálicos, e algumas lacunas na face, precisamente entre as sobrancelhas e acima do alinhamento do nariz, e na finalização dos bigodes, junto às narinas.

⁷⁹ MORESI, Claudina. *Relatório*. Laboratório de Ciência da Conservação. Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2017. 32p. Relatório. Relatório completo no ANEXO 1.

⁸⁰ ROSADO, 2011.

7.2.1 Escultura de São Francisco de Assis Penitente

Os estudos organolépticos realizados indicaram que as camadas pictóricas visíveis na escultura do São Francisco de Assis Penitente tratavam-se de uma repintura completa (Repintura 2), que se apresentava em todas as áreas de carnação, e de outra repintura pontual (Repintura 3) sobre a anterior, na testa, no pescoço, na nuca, nos cabelos, na barba, nas mãos e nos pés. Entre essas duas repinturas observava-se uma camada uniforme de verniz. Os tons predominantes nestas áreas eram o amarelo e o ocre, com textura fina e lisa na Repintura 2, mas granulosa, com relevo e sujidades na Repintura 3. Na barba, bigode, cabelos e sobrancelhas a cor aplicada na Repintura 3 foi um marrom avermelhado, de textura rugosa, sobre um marrom escuro que acompanhava a Repintura 2. Concomitantemente, as unhas na Repintura 3 foram demarcadas por uma cor alaranjada bem saturada, quase vermelha, enquanto na Repintura 2 as mesmas recebiam um tom rosa claro, bem pálido. Nas demais áreas, sem carnação, existia uma camada de tinta na cor branca, diretamente sobre a madeira.

A partir dos exames estratigráficos e das prospecções, abaixo dessas duas repinturas na carnação, percebia-se mais um estrato de repintura em tom rosado (Repintura 1), com espessa base de preparação branca (entre 3,0 a 4,0 mm). O aspecto dos pelos da barba, bigode, cabelos, cílios e sobrancelhas realizava-se com uma tinta marrom avermelhada bem clara, próxima ao alaranjado escuro, e muito fina. As unhas delimitavam-se por nuances amareladas. Pelas sobreposições, inferiu-se que a tinta branca aplicada nas áreas sem carnação correspondia ao momento da repintura rosada, permanecendo até a última repintura (Repintura 3), pois nos antebraços e nos tornozelos da escultura o rosado estava sobre o branco e este acima apenas da madeira.

Sob a base de preparação do tom rosado estava o último substrato componente da policromia, caracterizada como carnação original, havendo ainda uma interface entre ambas, na maioria dos pontos, feita por material ceroso. A carnação original, uma camada pictórica amarronzada, bem lisa e de aspecto acetinado, foi assentada sobre uma base de preparação de cerca de 1,0 a 2,0 mm em cor amarelada. Em seguida à esta base encontrava-se a madeira, tanto em bom estado quanto carbonizada. As unhas e as chagas, pintadas sobre o amarronzado da carnação, recebiam o amarelo ocre claro e o vermelho escuro como tonalidades, respectivamente. Já barba, bigode e cabelos não estavam sobre a mesma base de preparação amarelada, mas sobre outra, branca e bem fina, sendo

representados em marrom escuro, quase preto. A mesma cor mantinha-se presente nas sobrancelhas e nos olhos.

Segundo as análises de Claudina Moresi, mencionadas anteriormente, as repinturas eram oleosas e os originais em têmpera, igualmente oleosas.

7.2.2 Base

A policromia simplificada da base concentrava-se na sua parte de madeira, sendo identificados, no entanto, resquícios de tinta branca, da intervenção no corpo do São Francisco, na haste metálica. Três pontos foram escolhidos para as janelas de prospecção, ou seja, na face superior e em duas diferentes laterais, trazendo estes a mesma sequência de camadas, conforme o Quadro 2 acima. A cor acinzentada superficial era uma mistura de sujidades e oxidação do verniz, que interferiam na percepção da primeira camada em azul arroxeadão, bem fina. Seguia-se a esta, outra em tom azul claro, de aspecto brilhante e liso, bem característico de tinta a óleo. Por último, e acima de uma base de preparação muito fina, desenvolvia-se um marmorizado na cor verde oliva, fina e lisa, com algumas variações tonais em azul e verde claros, e correspondente a policromia original do São Francisco de Assis Penitente.

7.2.3 Atributos – Caveira e cruz

Cinco pontos foram prospectados na caveira, aproveitando áreas próximas a lacunas, porém observaram-se com lupa outras regiões com perdas parciais de camadas pictóricas. O primeiro ponto localizava-se na cavidade do globo ocular e os demais em diferentes regiões do volume esculpido. Notou-se uma grande mistura de camadas pictóricas, devido as perdas e repinturas, sendo estabelecida a ordem dos substratos como no Quadro acima. Na cavidade do globo ocular: camada azul arroxeadão, camada cinza, camada bege, material ceroso, camada azul escuro, camada marrom e base de preparação; e nas demais regiões: camada de tom que mistura cinza claro, verde e bege, camada branca levemente rosada, camada laranja claro, material ceroso, camada marrom e preparação.

Também na cruz escolheram-se seis pontos na borda e no centro. A borda seguia com camada marrom avermelhada fina, muito semelhante à última repintura dos cabelos do São Francisco, uma camada preta e outra violeta sobre a base de preparação. O centro da cruz recebia a mesma tinta ocre que marcava a Repintura 3, pontual da pele do

São Francisco, uma camada fina de purpurina e uma camada preta sobre a base. Notou-se a ausência de uma camada pictórica da policromia da cruz em relação ao conjunto, o que fez surgir a hipótese de que esta fosse um acréscimo do período da Repintura 1.

7.3 VESTES

As vestes do São Francisco de Assis Penitente formavam o hábito referente à Ordem Terceira Franciscana, ou seja, uma túnica com capuz sobreposta a uma sub-túnica simples e com o característico cordão de nós. Devido às características dadas as imagens de vestir, de constante substituição das indumentárias, as vestes, que acompanhavam a escultura para que esta fosse restaurada, eram de tecidos novos.

O capuz era em brim, com padrão do tipo sarja, marrom escuro, costurado à máquina com reforço na parte frontal (sete linhas de costura que acabavam funcionando quase como um bordado). O acabamento interno foi realizado com costura à mão (ver ilustrações, Fotografia 49 e Fotografia 50, abaixo). O formato irregular dificultou a tomada de medidas, sendo a maior de 50,0 cm, no comprimento.

Fotografia 49 – Capuz. Vista da parte interna com acabamento a mão.



Fonte: Fotografia da autora (22 ago. 2014).

Fotografia 50 – Capuz. Parte externa com acabamento a máquina.



Fonte: Fotografia da autora (22 ago. 2014).

A túnica, por sua vez, também no mesmo tecido, apresentava-se aberta nas costas e fechada por sete colchetes metálicos aderidos ao tecido por costura à mão. Os locais de encaixe do colchete eram apenas uma linha entrelaçada sobre si mesma e costurada nas extremidades, formando uma alça. As dimensões registravam 89,0 cm de comprimento, 75,0 cm de largura e, as mangas longas, 53,0 cm a partir da parte inferior do braço. A bainha estava trabalhada de forma simples, com uma costura única a máquina, enquanto os punhos eram dobrados para o interior (ver ilustrações, Fotografia 51 e Fotografia 52, abaixo).

A sub-túnica (ver ilustração Fotografia 53) era de algodão branco, padrão tafetá, aberta nas costas, sem costura de arremate ou fechamento, sendo contida por

porções de fita adesiva. Com comprimento semelhante à túnica, não possuía mangas e o acabamento da parte dos braços encontrava-se dado com costura à máquina.

Fotografia 52 – Verso da túnica com sistema para vestir a imagem. Detalhe do fechamento por colchetes metálicos.

Fotografia 51 – Frente da túnica em brim marrom escuro.



Fonte: Fotografia da autora (26 mai. 2014).



Fonte: Fotografia da autora (26 mai. 2014).

Em relação ao atributo de tecido, o cordão (ver ilustração Fotografia 54), contaram-se cinquenta nós na sua extensão de 260,0 cm, número curioso pensando-se que normalmente o cordão continha três nós. Feito de três fios grossos tramados de algodão, que se obtiveram entrelaçando outros três fios mais finos.

Fotografia 53 – Sobtúnica branca em tafetá. Fechamento realizado por fita adesiva.



Fonte: Fotografia da autora (26 mai. 2014).

Fotografia 54 – Cordão em algodão cru trançado, com cinquenta nós.



Fonte: Fotografia da autora (26 mai. 2014).

8. ESTADO DE CONSERVAÇÃO E CAUSAS DE DETERIORAÇÃO

Os levantamentos apontados no Estado de Conservação resultaram, principalmente, da série de exames organolépticos executados, sobretudo com a utilização de máquina fotográfica digital que permitiu ampliar e registrar detalhes impossíveis de serem vistos a olho nu. Os exames organolépticos, aqueles feitos a partir dos sentidos humanos, não acrescidos de instrumentos como lupas, lanternas e microscópio foram fundamentais para a compreensão da obra e o direcionamento dos demais exames realizados. Figuraram como o primeiro contato do conservador-restaurador com seu objeto de trabalho, proporcionando a dimensão dos problemas e formulação de hipóteses preliminares.

Após os estudos efetuados, concluiu-se que três problemas se destacavam:

- a) Mais de 80% da superfície da escultura encontrava-se carbonizada, com profundidades de deterioração do suporte que oscilavam de 1,0 a 4,0 mm onde o fogo agiu ativamente (região do tórax e calcanhar, respectivamente), ou com comprometimento da policromia, que demonstrava fragilidade e desprendimento do suporte em áreas de carnação que, mesmo sem o contato direto com o fogo, foram atingidas pelo calor;
- b) Infestação generalizada e ativa de insetos xilófagos (cupins), com galerias variando entre superficiais e internas;
- c) Quatro diferentes tempos de camadas pictóricas, divididos entre o original e três repinturas.

8.1 Suporte

Como apontado no capítulo de Técnica Construtiva, predominava no conjunto escultórico a madeira, presente na imagem de São Francisco de Assis Penitente, na base e nos atributos, caveira e cruz.

A madeira do São Francisco de Assis Penitente sofreu grande comprometimento devido ao fogo e aos insetos. A ação do fogo reduziu a solidez das camadas superficiais, tornando-as levemente friáveis ao manuseio. Já o ataque dos insetos, em infestação ativa até o início dos trabalhos de conservação-restauração, levou a perda de partes dos membros ou de camadas da madeira, restando películas muito finas abaixo da policromia. Com o avançar dos procedimentos tornou-se muito claro que a escultura antes de ser carbonizada havia sido comprometida por insetos xilófagos, com formação de

galerias internas principalmente nos pés, já que estas se encontravam carbonizadas internamente, sob a policromia original intacta. Concluiu-se, portanto, que os cupins que chegaram vivos junto com a peça em 2014, tratavam-se de uma recolonização.

A base, em menores proporções, também apresentava os mesmos problemas que a escultura do São Francisco de Assis Penitente, pois se notaram regiões carbonizadas em sua parte inferior e na lateral direita, muitas entradas para galerias de xilófagos na face inferior e outras estabelecidas superficialmente na face superior.

O exame de percussão permitiu observar a diferença de sonoridade das áreas ocas e maciças no suporte, indicando fragilidades. Sua realização foi fundamental para identificação das galerias internas, provocadas por cupins, na escultura do São Francisco de Assis Penitente na barba, no cabelo, no perímetro da tonsura, e na região superior da cabeça, mas igualmente na base.

Caveira e cruz não demonstravam a presença ou deterioração causada por insetos e apenas na caveira observaram-se áreas de carbonização, fato que aumentou a suspeita de que a cruz não seria original.

8.1.1 Escultura de São Francisco de Assis Penitente (Esquema 10)

a) Carbonização superficial e visível (de 1,0 a 4,0 mm):

- Calcanhares, parte lateral e planta dos pés – 4,0 mm de profundidade;
- Pernas, região frontal e panturrilhas, subindo pelos joelhos, coxa, até a pélvis – 2,0 mm de profundidade;
- Abdômen, tronco e costas, até cerca de 5,0 cm abaixo dos ombros – 1,0 mm de profundidade;
- Parte interna dos braços, principalmente próximo à ligação com o tronco – até 1,0 mm de profundidade;
- Parte externa dos braços e antebraços – até 1,0 mm de profundidade.

b) Carbonização sob policromia (repinturas e partes do original):

- Pés, sobretudo nos dedos, no peito e nas laterais destes. O fogo percorreu internamente as galerias dos insetos xilófagos;
- Mão, principalmente nas costas da mão esquerda e alinhamento do polegar da mão direita;
- Nuca;

- PESCOÇO – lateral.

c) Perda de suporte (ataque de xilófagos):

- Pé esquerdo – hálux; segundo artelho, parte superior e região da unha; interior;

- Panturrilha esquerda – interior;

- Barba do lado esquerdo – interior;

- Tonsura (parte superior da cabeça e posterior, nas mechas dos cabelos) – interior;

- Entradas de galerias generalizadas.

d) Perda de suporte (choque mecânico): Mão direita – polegar; dedo mínimo; dedo anular.

e) Rachadura: Duas nas costas.

f) Adesão de materiais metálicos (pregos):

- Abdômen – lado direito;

- Região central do tronco (junto do local onde estaria o coração);

- Tonsura – fixação de haste metálica;

- Dois no pé esquerdo (região plantar, próximo ao calcanhar e outro entre o hálux e o segundo pododáctilo);

- Dois no pé direito (região plantar, próximo ao calcanhar e outro entre o quarto e quinto pododáctilo).

g) Oxidação de cravos: Seis cravos, dois em cada ligação dos braços com o tronco e um na conexão dos braços com os antebraços. Além de oxidados, os cravos de ligação dos braços com o tronco já não conferiam estabilidade. Oxidação atingiu a madeira.

h) Intervenção com acréscimo de material: Modelagem de áreas de perda do suporte com gesso.

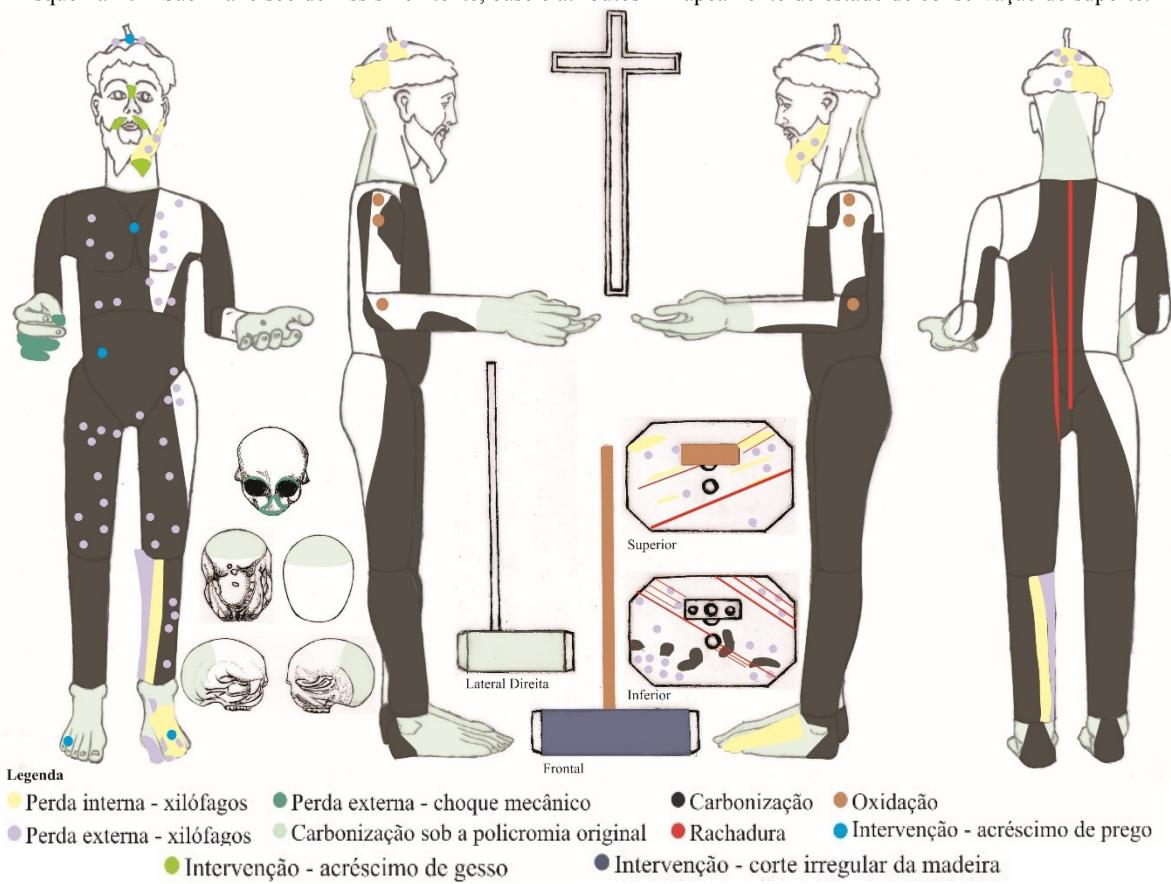
8.1.2 Base (Esquema 10)

Notavam-se pequenos orifícios de xilófagos e galerias internas, rachaduras que percorriam a base em diagonal, tanto na face superior, lateral esquerda, quanto na inferior, somado a áreas carbonizadas na parte inferior e na lateral direita. As galerias internas acompanhavam, na maioria das vezes, as rachaduras provenientes da movimentação do suporte. Por sua vez, as carbonizações da lateral direita e de pontos da face inferior demonstravam que a base estava junto ao São Francisco no momento do incêndio. Frontalmente, marcas de instrumentos fizeram inferir sobre o corte do volume original.

8.1.3 Atributos – Caveira e cruz (Esquema 10)

Caveira e cruz não apresentaram problemas consideráveis na volumetria do suporte. A caveira possuía pequenas perdas na mandíbula superior, no osso nasal e no contorno do globo ocular por choque mecânico, além de área carbonizada em sua região inferior, posterior e laterais.

Esquema 10 – São Francisco de Assis Penitente, base e atributos – mapeamento do estado de conservação do suporte.



Fonte: Elaboração da autora (2017).

8.2 Policromia

Além de problemas comuns a quase todos os objetos de arte levados à conservação-restauração, sujidades generalizadas e verniz oxidado, o estudo da policromia da escultura de São Francisco de Assis Penitente e de seus atributos baseou-se, primeiramente, na análise de suas repinturas, verificando-se a qualidade bastante questionável. Tais repinturas, mapeadas no Esquema 11, apesar de consideradas deterioração neste capítulo, foram responsáveis para que a policromia original do conjunto escultórico pudesse ser preservada.

Para a escultura do São Francisco de Assis Penitente existia ainda, no restante da escultura não contemplado por carnação, uma camada de tinta branca, que apresentava grandes desprendimentos, revelando partes carbonizadas.

Observando tal situação duas conjecturas surgiram inicialmente:

a) Quando queimada a imagem já estava toda repintada (Repintura 1, 2 e 3), mas existiam desprendimentos nas partes brancas que deixavam a madeira exposta. Surgindo de baixo para cima, o fogo/ calor fez com que as repinturas do rosto, nuca, mãos e pés ficassem apenas chamuscadas, enquanto a madeira era carbonizada sob a policromia, atingindo de maneira mais intensa os locais de perdas de camadas pictóricas;

b) Após ser queimada, houve a Repintura 1 das áreas de carnação, com o uso de uma base de preparação bem grossa para nivelar as áreas atingidas, obturando superficialmente perdas e entradas de galerias. No momento desta repintura, também se empregou a tinta branca sobre as porções não policromadas, muitas delas carbonizadas. Posteriormente, refizeram-se as repinturas, com a Repintura 2 e 3, sem agregar mais camadas sobre a tinta branca.

Fotografia 55 – Detalhe da pintura branca sobre parte carbonizada. Foto antes de higienização.



Fonte: Fotografia da autora (05 set. 2014).

Fotografia 56 – Detalhe da pintura branca sobre parte carbonizada durante processo de higienização. Tinta inserida entre craquelês.



Fonte: Fotografia da autora (12 set. 2014).

Os estudos organolépticos mais apurados demonstraram que a segunda hipótese era verdadeira, já que se verificou que a tinta branca existente entranhava nas texturas e nas áreas de craquelês formadas pela madeira carbonizada. A adesão conseguida só seria possível com a introdução da tinta depois das fissuras presentes, como demonstrado nas ilustrações acima (Fotografia 55 e Fotografia 56). Como a tinta branca era contemporânea da Repintura 1, concluiu-se que as intervenções na policromia ocorreram todas posteriormente ao incêndio.

8.2.1 Escultura de São Francisco de Assis Penitente

a) Repintura: A imagem estava completamente repintada, com três diferentes camadas na carnação, as duas primeiras completas (Repintura 1 e 2) e a última (Repintura 3) na testa, pescoço, nuca, cabelos, barba, mãos e pés. O restante do corpo encontrava-se apenas com um substrato de tinta sobre a madeira. De um modo geral as camadas de repinturas na carnação estavam bem ressecadas e quebradiças, com craquelês acentuados nas mãos, demonstrando um franco processo de desprendimento, que levaram até as perdas citadas no item abaixo e no Esquema 11. Concomitantemente, no restante do corpo a tinta branca já não encobria bem o carbonizado, com supressão de placas da madeira fragilizada, como trazido pela Fotografia 55.

b) Perda de policromia (repinturas e original), conforme o Esquema 12:

- Quinto artelho do pé esquerdo;
- Quarto artelho do pé esquerdo;
- Calcanhar do pé esquerdo;
- Quinto artelho do pé direito;
- Parte inferior (costas) da mão esquerda, no centro em prolongamento a linha do dedo médio;
- Ponta do dedo indicador da mão esquerda;
- Ponta do dedo polegar da mão esquerda;
- Ponta do dedo médio da mão esquerda;
- Falange distal de dedo indicador da mão direita;
- Região interna do dedo indicador da mão direita;
- Palma das mãos direita e esquerda;
- Região inferior do pescoço, junto aos ombros;

- Nuca e pescoço na região posterior;
- Ao longo de toda a área de não carnação encoberta por tinta branca.

8.2.2 Base

Com as repinturas, incluindo a tinta aplicada diretamente sobre a madeira na face frontal, posterior e superior do prisma da base, além das sujidades, apresentava perdas na lateral direita, devido à carbonização. Incluíam-se entre as sujidades as marcas levemente carbonizadas deixadas pelos contornos dos pés.

8.2.3 Atributos – Caveira e cruz

a) Repintura: Existem camadas pictóricas nos dois atributos caracterizando repinturas. Assim como para o São Francisco, as repinturas demonstravam ressecamento e aspecto quebradiço.

- Na caveira, as lacunas do original ou de repinturas anteriores foram recobertas pelas repinturas sequenciais, sem nivelamento. As camadas encontradas coincidem em número com as camadas do São Francisco de Assis Penitente e da base.

- Já para a cruz, percebeu-se a falta de uma camada, a de correspondência ao original, o que gerou a já dita suspeita sobre ser ela um acréscimo posterior ao incêndio. Cogitou-se que a cruz original pode ter sido muito comprometida pelo fogo, sendo posteriormente descartada, ou ter sofrido algum choque mecânico, pois a mão que a sustentava encontrava-se com dois dedos substituídos e o dedo polegar com a ponta desprendida.

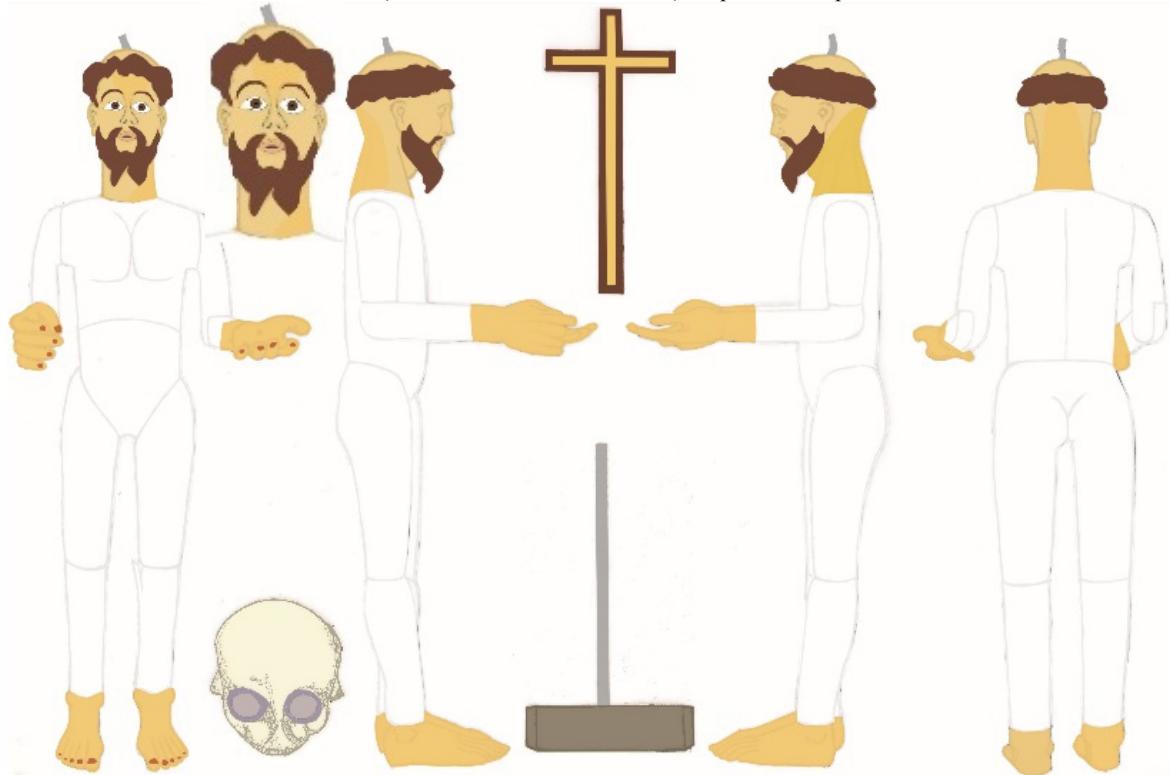
b) Perda de policromia (original e repinturas):

- Na caveira, a sobreposição de repinturas, mesmo sobre as lacunas sem nivelamento, criou uma mescla de camadas pictóricas e perdas de difícil identificação para mapeamento;

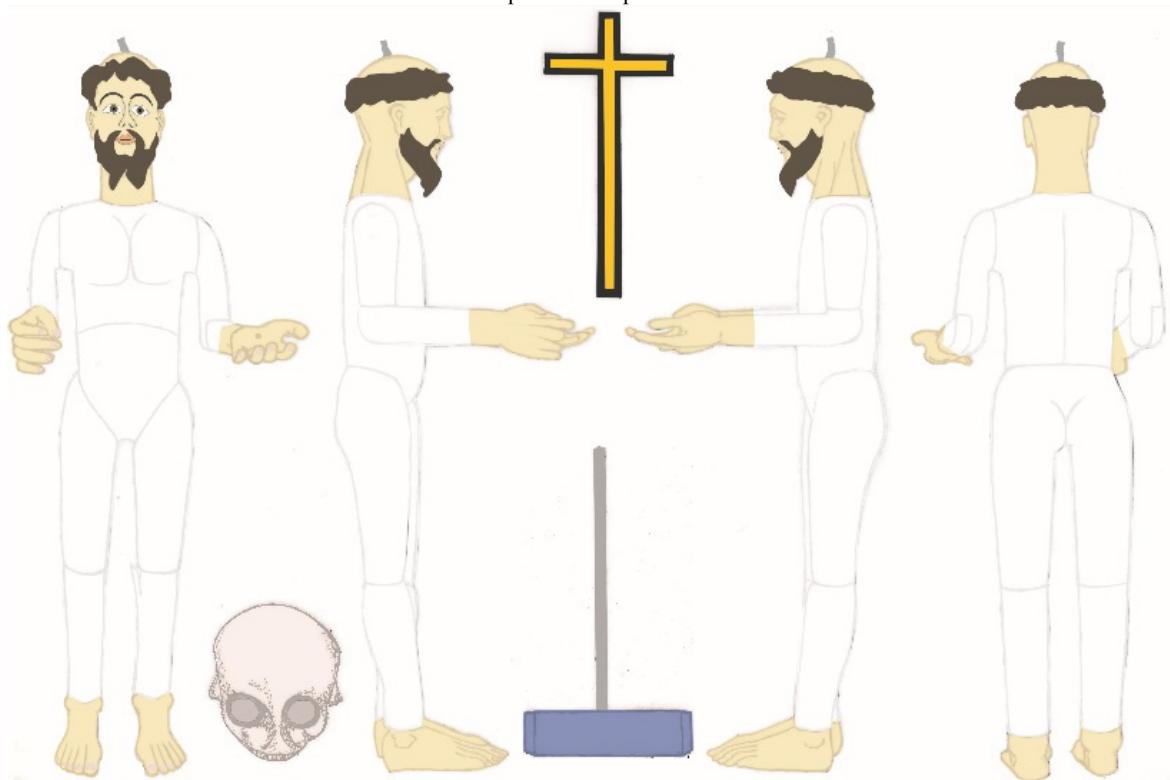
- Na cruz, três pontuais e não significativas nas bordas.

Esquema 11 A, B, C e D – São Francisco de Assis Penitente, base e atributos – mapeamento da policromia a partir dos exames organolépticos, estratigráficos e prospecções (sem escala).

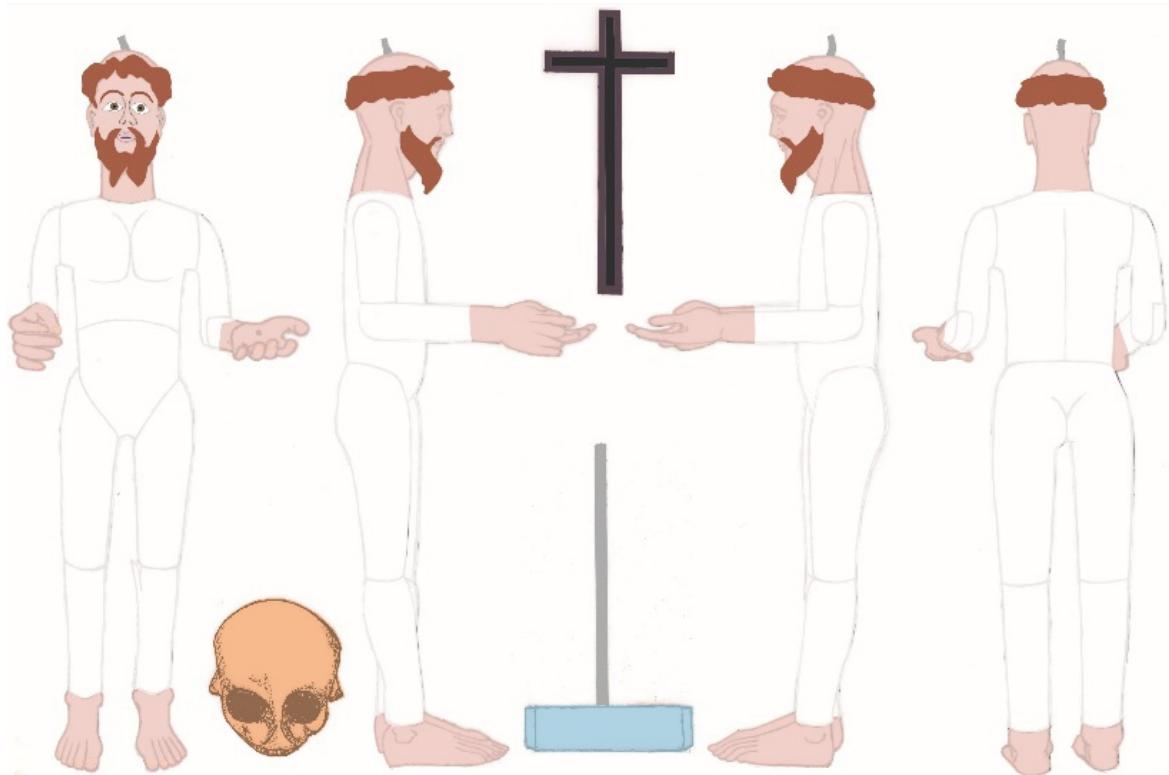
A – Repintura 3 – Repintura pontual sobre verniz oxidado na testa, no pescoço, na nuca, nas mãos, nos pés (em cor ocre), e nos cabelos e barba (em tom marrom avermelhado). Repintura completa dos atributos.



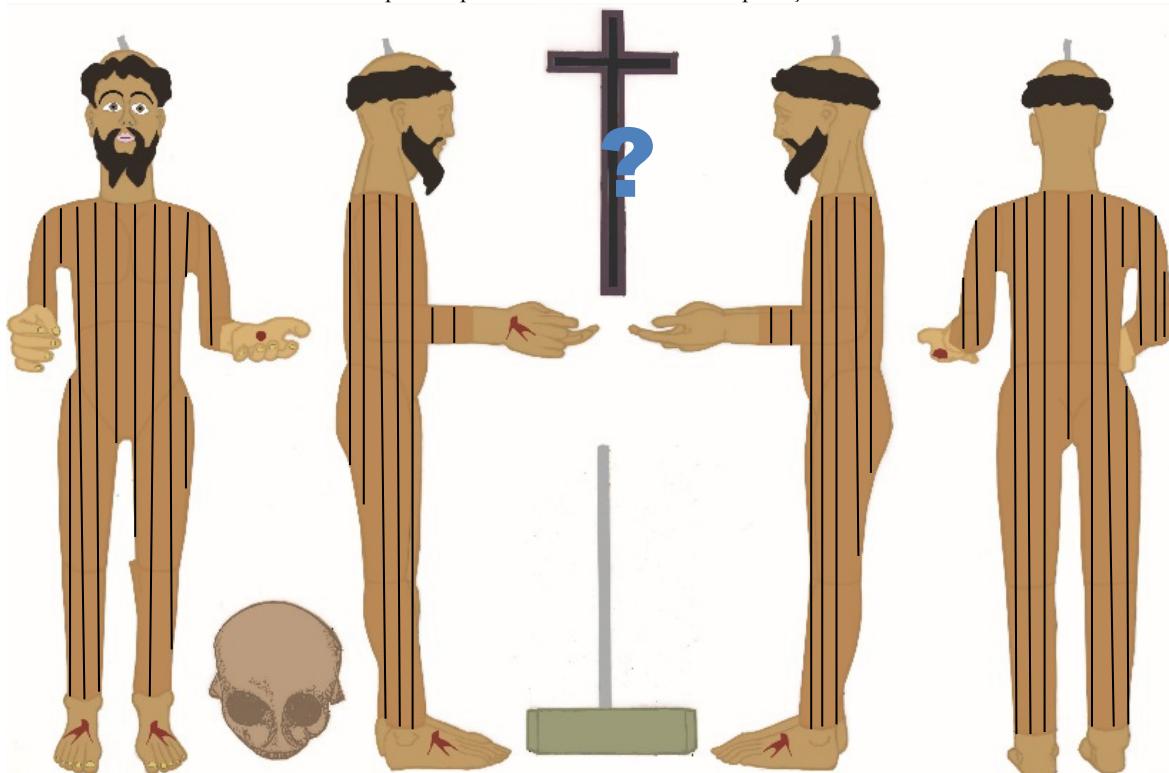
B – Repintura 2 – Repintura completa nas áreas de carnacção em cor amarelada, sem base de preparação. Cabelos e barba em marrom escuro. Repintura completa dos atributos e da base.



C – Repintura 1 – Repintura completa nas áreas de carnacção, na cor rosa e marrom avermelhado para a barba e os cabelos, com base de preparação grossa e tinta branca sobre a madeira carbonizada. Repintura completa dos atributos e da base.

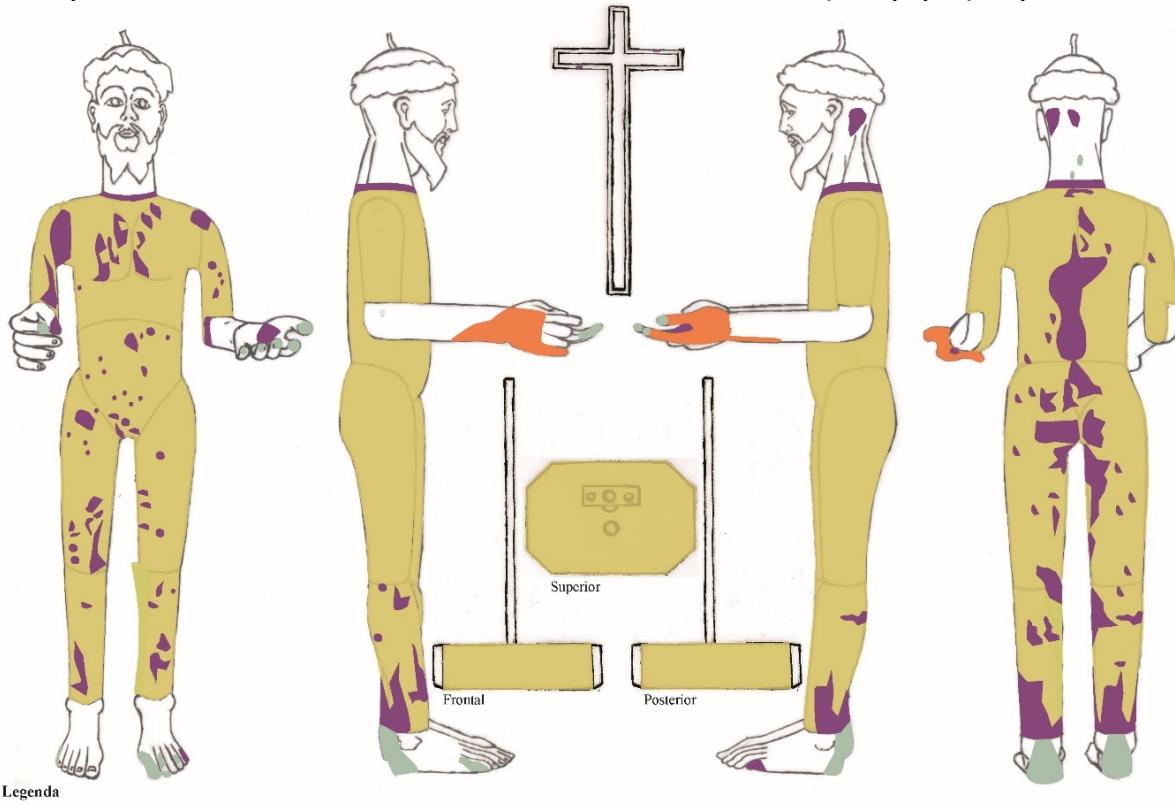


D – Original – Policromia do primeiro tempo da obra, com cor marrom acetinada, cabelo e barba pretos. Madeira do corpo sem policromia e com camada de proteção.



Fonte: Elaboração da autora (2017).

Esquema 12 – São Francisco de Assis Penitente, base e cruz – estado de conservação da preparação e policromia.



Legenda

- Perda de policromia
- Perda de camada pictórica
- Ausência de preparação
- Craquelê

Fonte: Elaboração da autora (2017).

8.3 VESTES

Esquema 13 – São Francisco de Assis Penitente – estado de conservação das vestes.



Legenda

- Sujidade
- Mancha de tinta branca
- Linha esgarçada
- Oxidação dos colchetes
- Fita crepe aderida
- Falta de fechamento

Fonte: Elaboração da autora (2017).

O tecido demonstrava problemas que competiam substancialmente à limpeza, pois se notavam particulados agregados, além de manchas de tinta pontuais, que aparentavam ser resultado de alguma pintura feita próxima ao São Francisco de Assis Penitente.

Percebiam-se sujidades generalizadas em todas as peças (túnica, sub-túnica, capuz e cordão) e porções dispersas de tinta na túnica e no capuz. Os colcheteis da túnica encontravam-se oxidados e com a costura de fixação levemente esgarçada.

Concomitantemente, a falta de elementos de fechamento na sub-túnica e o uso da fita crepe como paliativo traziam manchas provocadas pelo adesivo que migrou para o tecido e ainda se misturou com particulados.

9. CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO DE ESCULTURAS EM MADEIRA CARBONIZADAS: ESTUDO DE CASOS ANÁLOGOS

A pesquisa, que originou o presente capítulo, objetivava analisar, discutir e versar sobre o impacto ocasionado em esculturas de madeira quando estas eram atingidas por incêndio. Percebeu-se que, contrariamente a extensa bibliografia já consolidada em relação à preservação, gestão de risco e manejo, além dos exemplos de conservação-restauração para o patrimônio edificado, poucos parâmetros se estabeleceram para os bens móveis.

Apesar dos grandes avanços na ciência do incêndio, SEITO afirmou que ainda não existia um consenso mundial para definir o fogo⁸¹. De acordo com o mesmo autor, no Brasil, a NBR 13860:1997 (Glossário de termos relacionados com a segurança contra incêndios) conceituou fogo como o processo de combustão caracterizado pela emissão de calor e luz, e combustão, segundo a ISO 8421-1: 1987 (*Fire protection – Vocabulary*), a reação exotérmica de uma substância combustível com um oxidante, usualmente acompanhada por chamas, abrasamento ou emissão de fumaça.

O fogo constituía-se por três entidades distintas que compunham o chamado Triângulo do Fogo, o combustível, o comburente e o calor. Sem uma ou mais dessas entidades, não havia fogo. Contemporaneamente, o triângulo foi acrescido com mais um elemento, a reação em cadeia, formando, deste modo, o Tetraedro ou Quadrado de Fogo⁸². Percebeu-se que os combustíveis, após o início da combustão, geravam mais calor, assim desprendendo mais gases ou vapores, sendo que os átomos livres liberavam toda a energia necessária para a reação em cadeia⁸³. Geralmente, como descreveram ASSIS e LEITE⁸⁴, um composto orgânico como o papel e a madeira, gás de hidrocarbonetos, gasolina e outros susceptíveis a oxidação, em contato com uma substância comburente, como o oxigênio do ar, ao atingirem a energia de ativação, também conhecida como temperatura de ignição, entravam em combustão. A temperatura de ignição necessária para se iniciar o fogo, na prática, era dada por uma fonte de calor como uma faísca, um fósforo, uma vela, um raio. Principiada a reação de oxidação, o calor desprendido mantinha o processo em

⁸¹ SEITO, 2008.

⁸² ASSIS; LEITE, 2009

⁸³ NILTON, 1996

⁸⁴ ASSIS; LEITE, 2009

atividade, chegando à pirólise⁸⁵. O fogo teria início e iria durar enquanto houvesse suprimento contínuo de um combustível, de calor e de um comburente.

Como apontado anteriormente, para entender melhor a dinâmica dessa causa de deterioração repleta de especificidade, levantou-se referências bibliográficas sobre a ciência do incêndio, principalmente envolvendo o patrimônio histórico-cultural, porém notou-se a preocupação dominante com a proteção à vida dos indivíduos, sendo, portanto, necessário o fomento de uma nova visão para resguardar também acervos e construções históricas de valor inestimável para uma cidade, país ou até humanidade. Um incêndio que causara graves danos ao patrimônio histórico-cultural podia significar um grande impacto emocional e econômico, além de resultar em prejuízos irreparáveis para a sociedade, pois seria muito difícil ou impossível a reconstrução de algumas obras raras.

Enquanto que os museus, arquivos e bibliotecas mostraram-se vulneráveis a sofrer incêndios por diferentes fontes, tanto internas como exteriores ao edifício, a maioria dos incêndios se iniciara por negligência humana e falta de cuidado, ou foram intencionais. Os lugares de culto, por sua vez, particularmente suscetíveis aos incêndios provocados devido ao isolamento, se manterem abertos ao uso público e apresentarem espaços vazios de difícil acesso, permitiam que o fogo se propagasse rapidamente e sem detecção.

De acordo com STEWART⁸⁶, algumas fontes típicas de ignição nas instituições culturais incluíam:

- a) Fontes externas e naturais, como queda de raios, proximidade de uma floresta, arbustos, incêndios adjacentes ou contentores de lixo externos;
- b) Fontes elétricas, como instalações defeituosas ou sobrecarregadas, painéis elétricos, equipamentos, eletrodomésticos, e sistemas de aquecimento, ventilação e ar condicionado;
- c) Velas expostas;
- d) Aquecedores de alimentos usados durante os eventos do serviço de alimentação;
- e) Atividades de construção, reforma ou restauração, que trabalhavam com calor (soldagem, remoção de tinta, corte);
- f) Presença de fungo produzindo calor;
- g) Utilizar, armazenar ou descartar líquidos inflamáveis de maneira inapropriada;

⁸⁵ Com a pirólise, ocorria a decomposição térmica, com o material quebrando sob o calor para produzir gases, alguma água e subprodutos sólidos que podiam assumir a forma de cinzas ou carvão.

⁸⁶ STEWART, 2009.

- h) Associado com o tabagismo (cigarros ou fósforos mal apagados);
- i) Infiltrações de gás;
- j) Fogo provocado.

De todas estas fontes, o risco de incêndio devido a problemas elétricos, construção, reforma ou restauração, e fogo provocado, foram ditas como as mais comuns por STEWART⁸⁷. Ou seja, fica claro que a maior ou menor propagação do incêndio dependia sempre da ação direta ou indireta do homem.

Segundo a NBR 12693:2013 (Sistemas de proteção por extintores de incêndio), citada por ASSIS e LEITE⁸⁸, a natureza do fogo, em função do material combustível, estava compreendida em uma das quatro classes, sendo todos materiais presentes nas instituições culturais, na forma de obras, de produtos ou equipamentos infraestruturais:

- a) Fogo Classe A. Fogo envolvendo materiais combustíveis sólidos que queimavam em superfície e profundidade, deixando resíduos, como: madeiras, tecidos, papéis, borrachas, plásticos termoestáveis e outras fibras orgânicas;
- b) Fogo Classe B. Fogo atingindo líquidos e/ou gases inflamáveis ou combustíveis, plásticos e graxas que se liquefaziam por ação do calor e queimavam somente em superfície;
- c) Fogo Classe C. Fogo em equipamentos e instalações elétricas energizadas;
- d) Fogo Classe D. Fogo em metais combustíveis, tais como magnésio, titânio, zircônio, sódio, potássio e lítio. Inflamavam-se em contato com o ar ou produziam centelhas e até explosões, quando pulverizados e atritados.

Os materiais orgânicos provenientes de produtos animais e vegetais, como papel, têxteis e madeira, altamente suscetíveis à combustão, em especial se estivessem muito secos, pertenciam a Classe A, sendo majoritários nas instituições culturais. Em geral, quanto mais fino fosse o objeto, mais provável inflamar e queimar rápida e completamente. Enquanto objetos de materiais inorgânicos, como pedra, vidro, metal e cerâmica, podiam sofrer danos consideráveis como derretimento, distorção, descoloração, gretamento, rachaduras e até mesmo quebrar. Além dos danos causados pelo calor, os objetos também podiam ser gravemente danificados pela fumaça e fuligem. STEWART⁸⁹ especificou que a fumaça, produto da combustão, consistia em partículas finas e gases quentes, enquanto a fuligem referia-se ao carbono finamente dividido e depositado pelas chamas durante a combustão incompleta de substâncias orgânicas, ambas prejudiciais aos bens culturais.

⁸⁷ STEWART, 2009.

⁸⁸ ASSIS; LEITE, 2009.

⁸⁹ STEWART, 2009.

Caso os materiais cobertos de fuligem fossem manipulados, as partículas penetravam ainda mais na superfície e materiais orgânicos, com as faces porosas ou altamente texturizadas, tornavam-se especialmente vulneráveis e dificeis de limpar.

O comportamento dos materiais ao fogo, segundo SEITO⁹⁰, de maneira geral, mostrou-se muito complexo e não dependente apenas da composição química deles. A sua forma física, o estado da matéria (sólido, líquido ou gás), a massa específica, a área superficial exposta, o calor específico, o calor latente de evaporação, o ponto de fulgor, o ponto de ignição, a mistura inflamável (explosiva), a inércia térmica e a orientação (vertical ou horizontal) tornaram-se fatores de influência no desempenho dos materiais, quando submetidos a uma fonte de calor. Somado a isso, o ambiente e os tipos de serviços ali desenvolvidos, a intensidade de uma provável fonte de ignição, o tempo de sua aplicação e as condições de ventilação e umidade durante o processo de combustão interferiam decisivamente no comportamento dos materiais diante do fogo. Os fatores intrínsecos ao material e ao meio em que ele estava inserido deviam ser considerados para a interpretação do incêndio.

Uma vez iniciado o fogo, verificou-se três diferentes mecanismos de transmissão da energia, ou seja, condução, convecção e radiação, que influenciavam diretamente na manutenção e no crescimento do fogo. Na condução do calor, a energia era transmitida por meio do material sólido, na convecção do calor pela movimentação do meio fluído aquecido (líquido ou gás), e na radiação de energia pelas ondas eletromagnéticas.

ROSSO⁹¹ apresentou, ainda, três tipos de propagação – transversal, superficial e pós-combustão – relacionadas com os mecanismos de transmissão da energia expostos acima. A propagação transversal se desenvolveria no sentido da profundidade e se daria por condução, atingindo as sucessivas camadas do material. A propagação superficial, considerada fundamental variável da reação ao fogo, era dada pelo alastramento da combustão na superfície do material, sendo condicionada por incidência e intensidade de radiações externas, radiações emitidas pela parte já atingida do material, e pelo calor transmitido por convecção e condução. A pós-combustão, ocorrendo mais em materiais com estrutura alveolar depois de finalizada a combustão viva, envolvia uma série de fenômenos complexos a serem considerados, principalmente, na operação de rescaldo do

⁹⁰ SEITO, 2008.

⁹¹ ROSSO, 1975 citado por SOUZA, 2007, p.48

incêndio⁹². Um caso descrito por GOUVEIA⁹³, enquadrando-o como pós-combustão, seria o “incêndio sem chamas” (*Smouldering Fire*), ou combustão sem chamas, que ocorreria na insuficiência de oxigênio, mas com quantidade de calor suficiente para promover a decomposição de todo o material combustível, gerando considerável volume de gases inflamáveis.

Outro parâmetro interessante, trazido por SOUZA⁹⁴, seria a “velocidade de propagação superficial de chama”, demonstrativo de como o fogo avançou sobre a superfície do material. Essa velocidade, distinta segundo a posição do objeto, apresentava-se sendo menor na posição horizontal e consideravelmente maior na posição vertical, já que a frente da chama envolveria a superfície do material que não se encontrava em combustão.

Com o desenvolvimento da propagação, atingia-se a inflamação generalizada (*Flashover*), em que toda a superfície do material estava tomada pelo fogo, em um mesmo instante, com altos índices de radiação⁹⁵, levando a irreversibilidade de contenção do incêndio.

Assim, dependendo do tipo, extensão e gravidade do incêndio, e da vulnerabilidade ao calor e à fumaça de objetos, o dano às coleções de instituições culturais variaria de menor descoloração até perda total. Objetos localizados na base de um fogo muito intenso podiam inflamar e queimar completa ou parcialmente e aqueles dispostos em outro lugar, se tornariam deformados, descoloridos, rachados ou cobertos com uma camada de fuligem. E, ainda, embora o dano causado por gases quentes e fuligem não significasse uma perda total, podia gerar dano extensivo e irreversível.

Tratando especificamente dos objetos intitulados como escultura em madeira policromada, observaram-se particularidades que suporte e policromia, apesar de comporem o todo, faziam-se passíveis de serem analisados distintamente. Sintetizou-se tal afirmação a partir do verificado de que, apesar do raciocínio primário trazer como lógico que a policromia, por ser superficial, fosse a primeira afetada no caso de um incêndio, as características da madeira permitiam que a sua carbonização acontecesse abaixo das camadas pictóricas, estando estas últimas mantidas intactas.

⁹² “O rescaldo é a operação de repasse, cujo objetivo é apagar todos os focos remanescentes que possam reacender as chamas.” (MORGAN, sp)

⁹³ GOUVEIA, 2006

⁹⁴ SOUZA, 2007, p.33

⁹⁵ SOUZA, 2007

A madeira⁹⁶ como material combustível sólido, caso submetida ao fogo, sofria despolimerização e até carbonizava, alterando suas propriedades mecânicas conforme o nível de temperatura e tempo de exposição ao calor. Vários trabalhos, citados por FIGUEROA e MORAES⁹⁷, foram realizados sobre a deterioração térmica da madeira, mostrando que o processo de decomposição e a temperatura na qual ela ocorria dependia da espécie da madeira, dos anéis de crescimento e do teor de umidade do material. As primeiras mudanças físico-químicas surgiam a partir de 50°C. As reações exotérmicas iniciavam-se entre 150°C e 160°C e aumentavam com a elevação da temperatura. Acima de 200°C, esses fenômenos se refletiam na perda acelerada de massa, a qual coincidia com a redução da resistência mecânica.

Segundo os testes em ambiente inerte⁹⁸, os polímeros da madeira apresentavam estabilidade térmica diferenciada em função da rede cristalina de cada um. A deterioração térmica da celulose ocorria a temperaturas entre 200°C e 280°C, evoluindo progressivamente até a despolimerização e desidratação, e temperaturas superiores a 280°C ocasionavam uma rápida volatilização de seus componentes químicos. Já na hemicelulose foi atingida entre 160°C e 260°C, sendo o primeiro carboidrato da madeira a se comprometer, devido a sua estrutura heterogênea, sua natureza não cristalina e seu baixo peso molecular. A lignina, termicamente mais resistente, registrou alteração na faixa entre 225°C e 450°C, com a presença de reações exotérmicas. A deterioração desses polímeros refletia-se em perda de massa, com percentuais de mais de 80%, 95% e 60% para celulose, hemicelulose e lignina, respectivamente, até 600°C.

Os autores dividiram as alterações provocadas termicamente na madeira em fases, porém com pequenas variações de faixas de temperatura, sendo uma classificação a sintetizada na Imagem 11, podendo os efeitos reais serem visualizados na Imagem 12.

Descobriu-se que tanto a madeira quanto o carvão⁹⁹ funcionavam como isolantes térmicos e retardavam o fluxo de calor para o interior da seção, abrandando a velocidade da degradação térmica e retardando o avanço da frente de carbonização. Dessa

⁹⁶ Material heterogêneo e natural, cujos principais polímeros eram celulose, hemicelulose e lignina. A celulose compunha a maior parte dos tecidos vegetais, a hemicelulose, um polissacarídeo associado a estrutura da parede celular, proporcionava suporte mecânico às fibras de celulose, enquanto a lignina formava uma rede tridimensional com ligações cruzadas e exercia a função de adesivo entre os diversos tecidos da madeira, dando-lhes rigidez e resistência. (FIGUEROA; MORAES, 2009)

⁹⁷ FIGUEROA; MORAES, 2009.

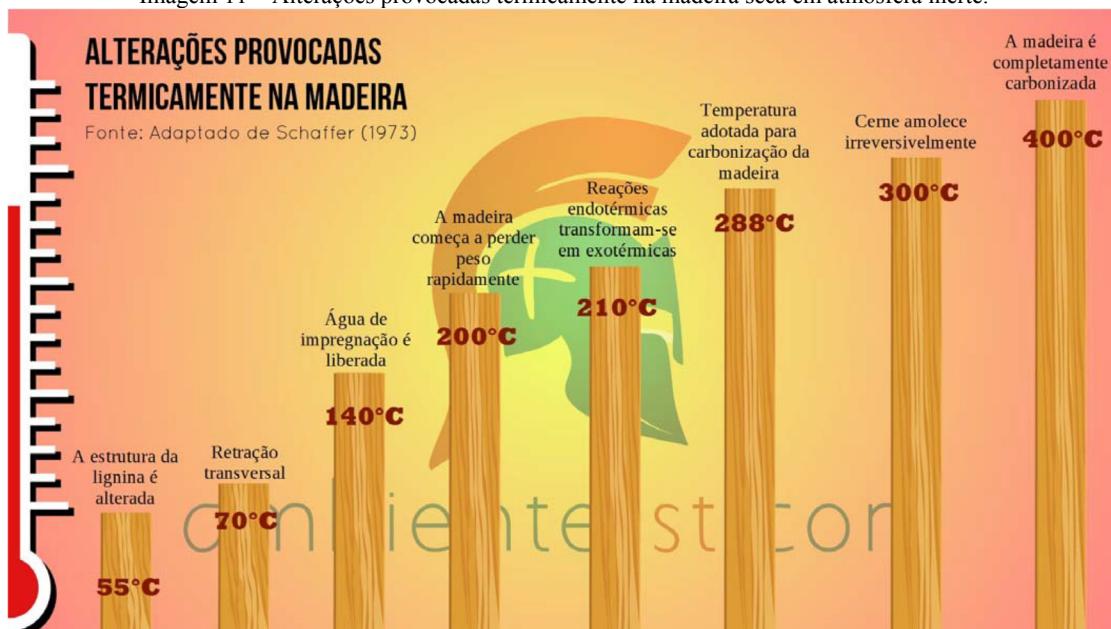
⁹⁸ FIGUEROA; MORAES, 2009.

⁹⁹ Quando a combustão – transformação térmica em presença de oxigênio ou ar em quantidade suficiente para promover sua decomposição completa por uma fonte externa de calor – não tinha o aporte suficiente de oxigênio, ou o aporte era controlado, ocorria a carbonização, cujo resíduo sólido é o carvão. O carvão, como um subproduto da combustão parcial da madeira, apresentava resistência mecânica desprezível (FIGUEROA; MORAES, 2009). “A formação do carvão representa um importante parâmetro de estudo para previsão do comportamento da madeira exposta ao fogo. Ele é constituído por 20 a 25% de material volátil, 70 a 75% de carbono fixo e 5% de cinzas. Sua baixa condutibilidade térmica, 0,04154 W/mK, corresponde a aproximadamente a 1/6 da condutividade da madeira sã que faz com que ele atue como isolante térmico para a madeira protegendo-a nas camadas mais internas”. (CALIL JÚNIOR; PINTO, 2011)

forma, as peças de madeira exibiam em seus interiores, após a camada carbonizada, uma estreita camada aquecida, cujas propriedades mecânicas foram afetadas pelo calor, e um núcleo inalterado¹⁰⁰.

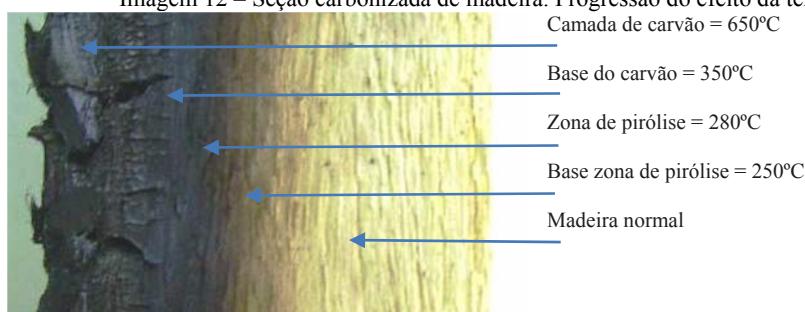
Índice de relevância para as análises dos processos de deterioração da madeira por aquecimento era a taxa de carbonização, ou seja, aquela em que a madeira se convertia em carvão. A taxa de carbonização das madeiras variava conforme a massa específica, o teor de umidade, a espécie de madeira, as dimensões das peças de madeira, a forma da seção transversal e a intensidade do fluxo de calor¹⁰¹. Em geral, situava-se entre 0,37 e 0,80mm/min¹⁰². Tal taxa permitia, entre outras, calcular a perda volumétrica das seções.

Imagen 11 – Alterações provocadas termicamente na madeira seca em atmosfera inerte.



Fonte: Ambientesst (2017).

Imagen 12 – Seção carbonizada de madeira. Progressão do efeito da temperatura.



Fonte: FIGUEROA; MORAES (2009, p.161).

Além da formação do carvão, outro fator importante para o estudo da madeira em situação de incêndio seria a redução das propriedades mecânicas. Assim, pesquisas¹⁰³

¹⁰⁰ CALIL JÚNIOR; PINTO, 2011; FIGUEROA; MORAES, 2009

¹⁰¹ CALIL JÚNIOR; PINTO, 2011; FIGUEROA; MORAES, 2009

¹⁰² Os valores próximos a 0,37 eram para madeiras mais densas e teores de umidade mais elevados, enquanto os próximos a 0,80 mm/min eram para madeiras secas e com baixa massa específica. (FIGUEROA; MORAES, 2009)

¹⁰³ CALIL JÚNIOR; PINTO, 2011; FIGUEROA; MORAES, 2009

foram realizadas sobre a influência da temperatura nos polímeros da madeira, principalmente sobre seu amolecimento, com perda de resistência e rigidez, caracterizados a partir da temperatura de transição vítreia. O amolecimento dos polímeros era acompanhado de mudanças importantes, sobretudo no módulo de elasticidade. Essa influência podia se manifestar por meio de efeitos temporários ou permanentes, os quais dependiam do grau de deterioração do material causado pela exposição ao calor e pela temperatura. Os efeitos permanentes apareciam na perda do peso dos carboidratos, perda de água de adesão e pela despolimerização da lignina, o que gerava vazios no interior das peças. A partir da superfície até o interior da seção, a cada gradiente térmico ocorria a diminuição da resistência e alteração na rigidez, da respectiva camada em função da temperatura.

Em relação a policromia, notou-se a inexistência de quantidade significativa de bibliografias sobre o comportamento das camadas pictóricas envolvidas em processos de calor extremos e, segundo ROBLES-ANDREU, MARTÍN-REY e CASTELL-AGUSTÍ¹⁰⁴, isso se referia a dificuldade de medição da resistência de cada um dos diferentes materiais que constituíam a superfície de pintura. No entanto, duas consequências podiam ser enumeradas como comuns e sobre as quais concentraram-se até hoje os tratamentos, ou seja, a alteração cromática com escurecimento e a formação de bolhas de diferentes magnitudes.

De acordo com COLOMBINI e KLEITZ¹⁰⁵, a resistência mostrada pelo estrato pictórico dependia da soma dos componentes que o formavam em cada caso, para o que cada camada de cor mostrava uma maior ou menor tenacidade ante ao calor. Em geral, materiais orgânicos apresentavam valores de resistência térmica entre 30 e 100°C, enquanto os polímeros sintéticos variavam de 150 a 200°C.¹⁰⁶ Desta forma, quando as temperaturas de ignição atingiam 100 °C, numerosos compostos orgânicos da pintura sofriam graves processos de deterioração térmica, aparecendo a destilação de compostos voláteis e a oxidação parcial de álcool aldeídos e ácidos. Antes de atingir o ponto de fusão do material, concluíam-se diferentes processos de deterioração, como a descoloração do pigmento, fragilidade dos estratos superiores, amolecimento do filme pictórico, contração ou inchaço de aglutinantes e desidratação dos materiais orgânicos.¹⁰⁷

¹⁰⁴ ROBLES-ANDREU, A.; MARTÍN-REY, S.; CASTELL-AGUSTÍ, M. et ál., 2014

¹⁰⁵ COLOMBINI; KLEITZ, 2004 *apud* ROBLES-ANDREU, A.; MARTÍN-REY, S.; CASTELL-AGUSTÍ, M. et ál., 2014.

¹⁰⁶ KLEITZ; VALLET, 2000 *apud* ROBLES-ANDREU, A.; MARTÍN-REY, S.; CASTELL-AGUSTÍ, M. et ál., 2014.

¹⁰⁷ BOISSONNAS, 1963 *apud* ROBLES-ANDREU, A.; MARTÍN-REY, S.; CASTELL-AGUSTÍ, M. et ál., 2014.

No caso de se suceder o processo de pirólise, a combustão causava a decomposição de materiais pictóricos (exceto para compostos de vidro e tipo metálico). Quando o material chegava à sua temperatura de amolecimento (T_g), se produzia a sua deformação plástica, ocorrendo diferentes graus de alteração na forma de bolhas. A ausência de memória plástica favorecia que as deformações do material se mantivessem, não recuperando novamente seu caráter inicial. A elasticidade de uma camada pictórica mostrava sua faculdade de alongamento e orientação de suas cadeias micromoleculares na direção do esforço para o qual era submetido.¹⁰⁸

Imagen 13 – Camada pictórica da carnacção, com inúmeras bolhas, de um anjo atingido pelo calor na Igreja da Companhia de Jesus em Quito, no Equador.

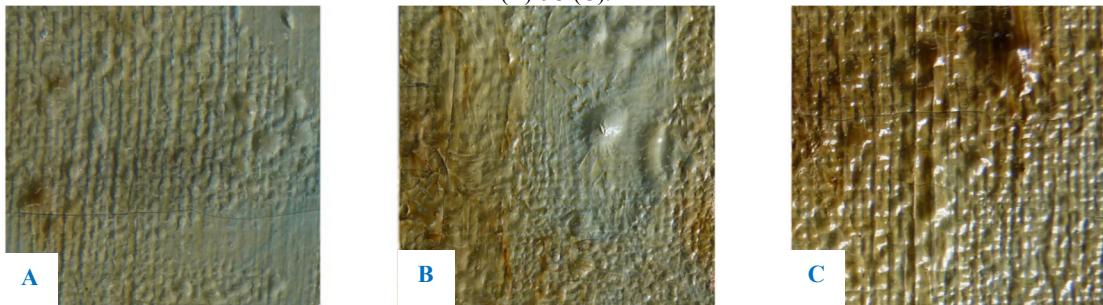


Fonte: STROMBERG (1999, p.129).

Diferentes graus de soerguimento de camada pictórica podiam ser estabelecidos, organizados em três níveis de bolhas, dependendo da gravidade: Grau 1 – entre 0 e 0,7mm (destacavam-se a ausência de ar em seu interior, sendo um tipo de deformação da película pictórica pouco reversível); Grau 2 – entre 0,7 e 1,35mm (mostrando ar no interior, afetando ou não a camada de preparação) e Grau 3 – aquelas que além de abrigar ar em seu interior, geralmente excederam o limite de deformação plástica.

¹⁰⁸ BOISSONNAS, 1963 *apud* ROBLES-ANDREU, A.; MARTÍN-REY, S.; CASTELL-AGUSTÍ, M. et ál., 2014.

Imagen 14 – Macrofotografia de estrato pictórico, mostrando as características das deformações em Grau 1 (A), 2 (B) e 3 (C).



Fonte: ROBLES-ANDREU, A.; MARTÍN-REY, S.; CASTELL-AGUSTÍ, M. et ál. (2014, p.106).

Apropriando-se de autores que trataram do assunto nos bens imóveis e sítios históricos, foi possível dizer, segundo Ono¹⁰⁹, “[...] que o incêndio assola a todos, independentemente de condições econômicas, políticas ou geográficas e, na maioria das vezes, tem efeitos devastadores, causando perdas e danos irrecuperáveis [...]” e de grande singuralidade emocional para a comunidade atingida, sendo que, de acordo com STEWART¹¹⁰, este se iniciava majoritariamente por negligência humana, falta de cuidado ou intencionalidade.

Tais afirmações confirmaram-se também para as esculturas em madeira, a partir da metodologia estabelecida neste estudo, a qual consistiu do levantamento de casos, *in loco* se presentes no território brasileiro, e em publicações internacionais. Buscou-se o histórico das obras e do incêndio que as atingiu, juntamente com o apuro das ações de conservação-restauração às quais foram sujeitas, uso de materiais e técnicas, e o conhecimento da função que exerceram após os danos. Assim, totalizaram-se vinte e sete exemplos, sendo treze brasileiros e objetos de pesquisa de campo, e o restante de países como Alemanha, Chile, Espanha, Equador, França, Islândia e Polônia, obtidos em revistas especializadas.

Abaixo, selecionou-se para explanação nove casos mais relevantes entre os levantados na pesquisa, dispondo-os cronologicamente pela data dos incêndios, com as principais informações condensadas. Sendo estes: Esculturas do Museu de Arte Sacra da Boa Morte de Goiás Velho/GO, Brasil; Crucifixo da Igreja Matriz de Niedźwiedź, Polônia; Pietá (Grupo escultórico pertencente a retábulo) do século XVI, Espanha; São Francisco de Assis do Convento de Nossa Senhora da Penha em Vila Velha/ES, Brasil; Coroamento do Paravento da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Carmo de Mariana/MG, Brasil; Anjo Toucheiro ou São João Evangelista da Basílica de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto/MG, Brasil; Crucifixo da Capela do Hospital Municipal de Mannheim, Alemanha;

¹⁰⁹ ONO, 2004.

¹¹⁰ STEWART, 2009.

Virgen del Carmen da Paróquia *El Sagrario*, Chile; e Nossa Senhora do Carmo do Santuário de Santa Luzia/MG, Brasil.

1921

Obras	Nossa Senhora da Boa Morte, Nossa Senhora das Dores, Santana Mestra e Nossa Senhora da Soledade
Autor	Não identificado
Procedência/ Origem	Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte/ Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Goiás Velho/ GO, Brasil
Classificação	Escultura de vulto
Técnica	Escultura em madeira dourada e policromada
Data / Época / Estilo	Século XIX
Função Social	-
Dimensões	-
Histórico	-

Em 1919, o Governo do Estado de Goiás, celebrou um contrato com uma empresa privada para fornecer iluminação elétrica para a capital, sendo essa implantada no ano seguinte. No dia 24 de março de 1921, Quarta-Feira da Semana Santa, a Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte foi enfeitada “com o melhor gosto possível para ser exposto o Santíssimo Sacramento”¹¹¹ na Quinta-Feira Santa. No altar principal da igreja,

flocos de algodão, como nuvens no céu de maio, pontilhado de estrelas criadas por minúsculas lâmpadas elétricas de variadas cores, fazendo arabesco entre os cortinados de filó, rendas finíssimas, frontais de cambraia, forros de seda e de cetim, confundiam-se com inúmeros buquês de perfumadas rosas, resedás, madressilvas, cravos brancos e vermelhos e delicadas angélicas, não faltando papoulas, crisântemos, palmas, crisandálias, perpétuas e saudades, em jarras de cristais.¹¹²

As instalações elétricas ainda eram rudimentares, com a própria lâmpada funcionando como interruptor ou se utilizava a chave geral para desligar. Os responsáveis pelo embelezamento da igreja, “maravilhados com a grandiosidade da obra [...] esqueceram-se de desligar a chave geral!”¹¹³. O curto-circuito nas instalações elétricas ou o aquecimento provocado pelas lâmpadas provocaram o incêndio.

Água dos chafarizes, dos poços próximos e até do rio Vermelho foi utilizada para evitar que o incêndio destruísse completamente a Igreja. A Igreja da Boa Morte, edificada em 1779, com uma fachada barroca, preservara as suas fundações. No entanto, as suas alfaias e os seus demais utensílios internos foram completamente consumidos pelo fogo, assim como altar-

¹¹¹ SOUZA FILHO, 1981, p. 84 apud OLIVEIRA, 2014, p.41.

¹¹² SOUZA FILHO, 1981, p. 84 apud OLIVEIRA, 2014, p.41.

¹¹³ SOUZA FILHO, 1981, p. 84 apud OLIVEIRA, 2014, p.41.

mor e sacristia, além de várias imagens de madeira. Por ser a principal igreja da Cidade de Goiás na época e estando na Quinta-Feira Santa, esse incêndio causou grande comoção.¹¹⁴

Após restaurações, em 1967, o acervo do Museu da Cúria foi transferido para a Igreja. Em 1969, passou a abrigar o Museu de Arte Sacra da Boa Morte, formado com o acervo da Cúria Diocesana (alfaias, móveis antigos, paramentos) e imagens do escultor goiano Veiga Valle.¹¹⁵ Segundo Antolinda Baia Borges, o acervo inicial do Museu de Arte Sacra da Boa Morte foi constituído por meio da aquisição de 20 peças do antiquário José Nóbrega, que, em meados de 1957, havia comprado de famílias vilaboenses imagens sacras confeccionadas em madeira, sendo o fato comunicado ao Dom Cândido Bento Maria Penso que resolveu arrematá-las do antiquário.¹¹⁶

Entre o final da década de 1970 e começo da década de 1980, o Museu teve a sua primeira grande obra infraestrutural. De setembro de 1994 a abril de 1996, o Museu esteve fechado à visitação pública para mais uma atualização nas suas instalações físicas, com patrocínio da companhia telefônica do Estado de Goiás. Neste projeto, dentre outros, foi trocado todo o tabuado de madeira e, de acordo com Antolinda Baia Borges, encontraram-se enterradas partes de quatro esculturas carbonizadas no incêndio de 1921, sendo essas retiradas e preservadas no Museu.¹¹⁷

As imagens não foram incluídas no Plano Museológico realizado em 2009, pois pensava-se em seu descarte, algo que não aconteceu pela resistência exercida por Antolinda Baía Borges, que acreditava na importância histórica e documental da manutenção das esculturas carbonizadas no Museu.¹¹⁸

Descrição e Técnica Construtiva

Esculturas em madeira policromadas feitas em grandes formatos e compostas de vários blocos. Provavelmente eram imagens de vestir, pois notaram-se blocos articulados e também a falta de policromia e acabamento em regiões dos troncos, que ficariam encobertos pelas roupas. Algumas apresentavam corte na face para colocação de olhos de vidro.

Estado de Conservação

Carbonização de quase 100% dos volumes com gretamentos da madeira, fuligem e perda completa da possibilidade de reconhecimento iconográfico e formal. A grande dimensão dessas imagens impediu que as mesmas fossem resgatadas durante o incêndio, sofrendo as

¹¹⁴ OLIVEIRA, 2014

¹¹⁵ MINISTÉRIO DA CULTURA; INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS; MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE, 2009.

¹¹⁶ MINISTÉRIO DA CULTURA; INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS; MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE, 2009.

¹¹⁷ BORGES, 2017.

¹¹⁸ BORGES, 2017.

consequências do fogo e também do rápido resfriamento ocasionado pela água vertida, o que aprofundou as fendas.

Fotografia 57 – Peças carbonizadas. Envoltas em plástico bolha devido a pintura das paredes.



Fonte: Fotografia da autora (26 abr. 2017).

Fotografia 58 – Peças carbonizadas nas mesas em que são expostas no segundo andar do Museu.



Fonte: Fotografia da autora (26 abr. 2017).

O fato de terem ficado enterradas sob o assoalho da Igreja/Museu até 1995 trouxe o apodrecimento das regiões não atingidas diretamente pelo fogo, sendo nítidos os resultados dos ataques microbiológicos e do excesso de umidade, além do acúmulo de sujidade e terra. Observaram-se também marcas de respingos de tinta branca provenientes da manutenção realizada no Museu, processo desenvolvido, no início, sem o acondicionamento adequado das esculturas, que posteriormente foram embaladas em plástico bolha.

Fotografia 59 – Detalhe da imagem carbonizada, provavelmente representando Santana Mestra.



Fonte: Fotografia da autora (26 abr. 2017).

Fotografia 60 – Detalhe da imagem carbonizada, demonstrando a falta de intervenções. Sujidades e muita fragilidade do suporte.



Fonte: Fotografia da autora (26 abr. 2017).

Fotografia 61 – Detalhe do tronco de imagem parcialmente carbonizada. A rusticidade da talha e a falta de policromia levam a conclusão de se tratar de uma imagem de vestir.



Fonte: Fotografia da autora (26 abr. 2017).



Fonte: Fotografia da autora (26 abr. 2017).

Tratamento Realizado

- a) Limpeza superficial mecânica, com trincha de cerdas macias, realizada por fiéis após as esculturas terem sido retiradas do solo;
- b) Acondicionamento, em forma de exposição, em mesas no segundo andar do Museu sem qualquer tratamento de conservação-restauração.

Critérios de Intervenção

Apesar da iniciativa de preservação das peças, o desconhecimento sobre o campo da conservação-restauração e a crença da perda total das esculturas carbonizadas limitaram que tratamentos fossem executados. Na entrevista realizada em abril de 2017, mesmo com a explanação de que hoje existiam recursos disponíveis para a consolidação da madeira neste estado, Antolinda Baía Borges respondeu que “não dá para fazer mais nada”. No entanto, a despeito da resistência verificada quanto a sugestão de intervir nas peças para aumentar a resistência mecânica, cabe ressaltar que a presença das mesmas até hoje no Museu de Arte Sacra da Boa Morte se deve a defesa desta senhora, pois os responsáveis pela confecção do Plano Museológico se recusaram a incluí-las entre o acervo do Museu, propondo o descarte. Em relação ao fato das peças terem sido encontradas enterradas sob o assoalho da Igreja, reconheceu-se a devoção e o caráter sagrado atribuído as mesmas. Estando queimadas e desprovidas de qualquer referência iconográfica e formal, o destino dado a matéria pelos fiéis, após o incêndio de 1921, não foi o lixo comum, mas algo ritualístico e respeitoso de encerra-las em solo considerado sacro.

1982¹¹⁹

Obra	Crucifixo
Autor	Não identificado
Procedência/ Origem	Igreja Matriz de Niedźwiedź, perto de Miechów, Polônia
Classificação	Escultura de vulto
Técnica	Escultura em madeira dourada, prateada e policromada
Data / Época / Estilo	Gótico tardio
Função Social	Imagen Devocional
Dimensões	Cristo: 230,0 x 200,0 cm; Cruz: 263,0 x 234,0 cm
Histórico	

Em 1982, ocorreu um incêndio na Igreja Matriz de Niedźwiedź com a destruição do telhado e parte do seu interior, que continha muitas obras de arte valiosas, inclusive este Crucifixo,

¹¹⁹ O texto sobre o Crucifixo da Igreja Matriz de Niedźwiedź foi extraído de KIEFERLING (1992, p. 232-236), sendo uma livre tradução e resumo das principais informações.

localizado no arco do cruzeiro.

Descrição e Técnica Construtiva

A plasticidade da escultura do crucificado, em que dominava a tragédia e o sofrimento incidindo sobre o rosto do Cristo, os aprofundados na tensão muscular e nas contrações destacadas dos ombros, a proporção utilizada e o cânnone ligado a expressão compositiva, atestavam que o autor do trabalho fora influenciado por Veit Stoss, escultor alemão do gótico tardio.

Caracterizada por ser uma escultura em madeira dourada, prateada e policromada, apresentava como base para o Cristo a madeira tília e o pinus silvestre para a Cruz. Os blocos individuais pelos quais se formava, tais como a cabeça do Cristo, corpo, mãos, placa de fechamento da região posterior, vigas transversais, eram combinados uns com os outros usando pinos de madeira e ligantes metálicos.

Todo o suporte da escultura foi originalmente coberto com uma base de preparação, composta de carga e aglutinante, a qual recebeu sobre si camada pictórica e, exclusivamente no perizônio, folhas metálicas com técnica que misturava folha de prata e ouro, seguido de brunimento.

Estado de Conservação

A condição de deterioração da escultura era resultado de muitos fatores destrutivos, dos quais se destacavam os danos causados pelo calor durante o incêndio de 1982. No entanto, um objeto como este se sujeitou a um processo de envelhecimento natural, sob a influência de forças físicas, físico-químicas e biológicas.

Em relação ao incêndio, o fogo e a alta temperatura originaram-se a partir do telhado da Igreja, suspensos no foro abobadado, e levando a escultura do Cristo Crucificado a se queimar a partir do topo. As maiores carbonizações, portanto, ocorreram nas mãos do Cristo, em sua cabeça, tronco, viga horizontal da cruz e seção superior do eixo vertical, enquanto o pé e a parte inferior da barra vertical foram sujeitos apenas à alta temperatura e, portanto, relativamente melhor preservados.

Durante o incêndio, a madeira transformou-se em carvão vegetal, reduzindo o volume e consumindo as partes mais estreitas de secção transversal. O volume de carvão criou profundas rachaduras e distorceu a composição prismática das fibras da madeira, incrementando novos vazios internos. A superfície do carbonizado, em sua totalidade, tornou a madeira quebradiça e friável a partir de abrasão. As mãos de Cristo chegaram a absoluta carbonização, tornando-se demasiado finas ao se comparar com a proporção inicial

da forma. Um fenômeno semelhante ocorreu no torso e na viga horizontal da cruz.

O aquecimento da madeira resultou também em mudanças reológicas¹²⁰, ou seja, no escoamento da matéria, plasticidade e elasticidade. Assim, observaram-se deformações no tronco como resultado do súbito e desigual aumento de temperatura, havendo encolhimento profundo da madeira e origem de uma fenda longitudinal, que atingiu uma cavidade oca no verso da escultura. Em algumas conexões individuais entre os blocos apareceram ranhuras e nódulos de cisalhamento, resultado da alteração significativa da diferença do volume da madeira no plano de corte longitudinal.

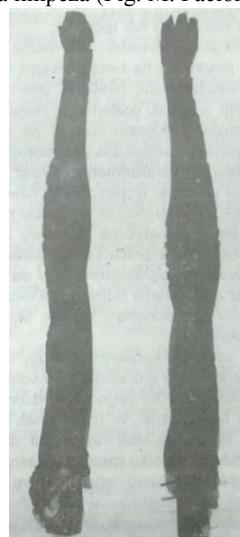
As regiões abaixo dos joelhos do Cristo foram as menos atingidas pelo fogo, sendo as superfícies parcialmente carbonizadas. A policromia original manteve-se preservada apenas em resíduos nesta parte, todavia o estado de deterioração não permitiu determinar a quantidade de aglutinante utilizada ou a paleta de cores.

Figura 9 – A porção central da escultura com faceamento - antes da limpeza (Fig. M. Grânulo 1984)



Fonte: KIEFERLING (1992, p. 234).

Figura 10 – Mão e braços de Cristo destruídos pelo fogo - antes da limpeza (Fig. M. Paciorek 1984)



Fonte: KIEFERLING (1992, p. 234).

Tratamento Realizado

- Faceamento de partes com pequenas dimensões, como as mãos, a cabeça e todas as saliências na parte superior: realizou-se com uma camada de papéis de seda e japonês e solução adesiva a 5% de copolímeros de poliálcool¹²¹;
- Consolidação da estrutura da madeira queimada: impregnação por total imersão a longo prazo ou, no caso dos elementos mais danificados, saturados de consolidante em uma câmara

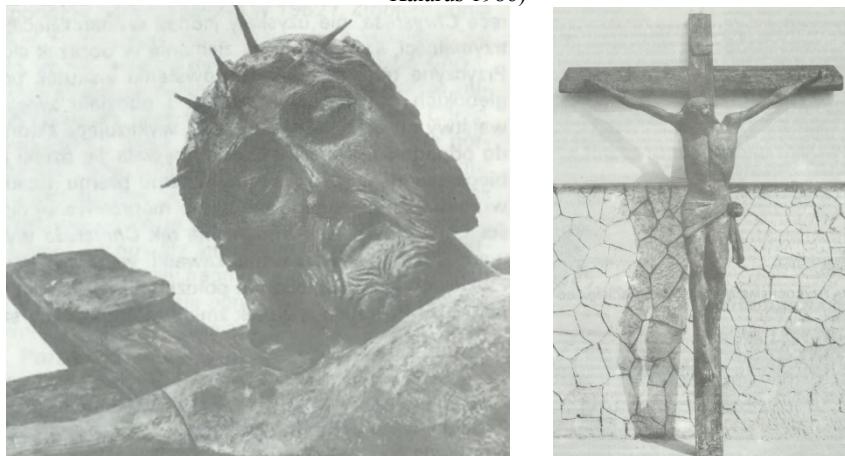
¹²⁰ A Reologia é a ciência que estuda a deformação e o escoamento dos corpos sólidos ou fluídos (gases e líquidos). Disponível em:<http://www.quimica.ufpr.br/tonegutti/CQ170/Aula_Reologia.pdf>. Acesso em: 15 set. 2017

¹²¹ Poliálcool é uma substância que possui diversos grupamentos da função álcool, sendo um dos copolímeros mais utilizados como adesivo na conservação-restauração o poli (álcool vinílico) ou álcool polivinílico. Todavia, o artigo consultado não especifica a substância.

a vácuo. Utilizou-se a resina Osolan® K¹²² em xileno, três vezes e sequencialmente com soluções de concentração 10, 15 e 20%, com posterior evaporação gradual do solvente para uma distribuição uniforme da resina no volume da madeira. A impregnação aumentou a resistência mecânica dos elementos da escultura, porém para as partes mais danificadas mostrou-se insuficiente, inclusive as mãos fraturaram em pó.

c) Consolidação das mãos: removeu-se o carvão pouco estável da superfície para aderí-lo novamente com auxílio da resina Osolan® KL¹²³. Preenchimento com massa de serragem e Osolan® KL, pigmentado de acordo com a cor dos locais da área danificada. A massa de serragem funcionou como uma espécie de estrutura espacial para impedir a ruptura.

Figura 11 – "Cristo crucificado" de Niedźwiedź - a escultura após a conservação. Detalhe da cabeça de Cristo (Fig. T. Kalarus 1986)



Fonte: KIEFERLING (1992, p. 235).

Critérios de Intervenção

As intervenções foram realizadas sob o caráter da conservação curativa, limitando as atividades para aumentar a resistência mecânica da estrutura da madeira e garantir um reforço geral. Optou-se pela conservação dos fragmentos carbonizados do crucifixo, sendo a escultura posteriormente devolvida à sua posição original, no arco do cruzeiro. Infelizmente, as mudanças que ocorreram como resultado da queima caracterizavam-se como irreversíveis, e todas as tentativas para reconstituir o original em forma ou cor – em vista à extensão do dano real – foram consideradas injustificadas pelos conservadores-restauradores. O fogo, segundo os mesmos, não removeu completamente o valor artístico da obra e se podia inferir que, como resultado da destruição, acrescentou expressão a sua dramaticidade já

¹²²Osolan® K é formado pelos copolímeros de metacrilato de metil e metacrilato de butila (1:3) em solução de 50% em tolueno (UNGER; UNGER; SCHNIEWIND, 2001, p.467). Comumente vendido na Polônia com este nome comercial, os autores do artigo esclarecem a utilização do fabricado pela *Zakłady Chemiczne* em Auschwitz. Produto conhecido como: Piaflex® LT 30 na Alemanha; Elvacite® 2013 nos Estados Unidos; e Solakryl® BMX na Tchecoslováquia.

¹²³Osolan® KL é um polimetacrilato de butila, comercializado em 50% de solução de acetato de etila (UNGER; UNGER; SCHNIEWIND, 2001, p.467). Comumente vendido na Polônia com este nome comercial, os autores do artigo esclarecem a utilização do fabricado pela *Zakłady Chemiczne* em Auschwitz. Produto conhecido como: como Plexigum® P26, P28, P675, PQ 610, Plexisol® P550, Xylamon® ou Basileum® LX Härtend na Alemanha; Bedacryl® 122X na Inglaterra; Paraloid® B67 nos Estados Unidos.

pronunciada.

Década de 1990

Obra	São Francisco de Assis
Autor	Carlo Crepaz (assinatura inserida na base da escultura)
Procedência/ Origem	Convento Nossa Senhora da Penha, Vila Velha/ES, Brasil
Classificação	Escultura de vulto
Técnica	Escultura em madeira
Data / Época / Estilo	Século XX
Função Social	Imagen devocional
Dimensões	-
Histórico	

A escultura em madeira representando São Francisco de Assis ficava em uma Capela própria, na região próxima ao estacionamento do local, logo abaixo da entrada para a escadaria que dá acesso ao Convento da Penha. Segundo COSTA¹²⁴, em uma época de Natal, na década de 1990, resolveram enfeitar internamente a Capela do São Francisco com pisca-pisca, no entanto, a introdução desse elemento luminoso se deu inclusive sobre a imagem. Durante uma das noites, o circuito entrou em curto, gerando o fogo que carbonizou a escultura quase por completo. Mesmo queimada, os fiéis exigiram que a escultura continuasse a ser exposta na Capela e assim permaneceu até a sua recente substituição por uma réplica, de qualidade bem inferior. O São Francisco original foi levado para o Museu de Nossa Senhora da Penha, instalado pelo então guardião do Convento, Frei Alfredo Setaro, em 1952, e reinaugurado no ano de 2000, pelo guardião Frei Geraldo Freiberger.¹²⁵ Durante a visita, realizada em dezembro de 2016, o Museu estava em processo de reestruturação, com as peças dispostas de maneira bem inadequada em meio a obra de construção civil.

Descrição e Técnica Construtiva

Figura masculina jovem, em pé, bem hierática, carregando uma cruz ao centro do peito. Vestindo túnica presa por cordão duplo com três nós, apresentava a característica tonsura e os pés em sandálias. Provavelmente maciça e em bloco único, percebia-se na base as marcas de ferramenta do artista para gerar texturas, além de sua assinatura no lado esquerdo. A escultura não foi policromada, mas apenas envernizada.

Estado de Conservação

¹²⁴ COSTA, 2016.

¹²⁵ <http://conventodapenha.org.br/conhecendo-o-convento/>

Carbonização quase completa, excetuando apenas a base e parte dos pés, o que demonstra que o fogo percorreu o caminho de cima para baixo. Sujidades generalizadas, resquícios de plástico do pisca-pisca incrustados, muitas rachaduras e gretamentos, perda de suporte por choque mecânico ou consumidos pelo fogo, como ponta do nariz, dedos e saliências dos cabelos, completavam o estado da imagem.

Fotografia 63 – Quatro ângulos principais do São Francisco de Assis carbonizado.



Fonte: Fotografia da autora (12 dez. 2016).

Fotografia 64 – Detalhe do rosto com a perda de suporte.



Fonte: Fotografia da autora (12 dez. 2016).

Fotografia 65 – Resquícios do plástico derretido do pisca-pisca.



Fonte: Fotografia da autora (12 dez. 2016).

Fotografia 66 – Veste, pés e base escurecidos.



Fonte: Fotografia da autora (12 dez. 2016).

Tratamento Realizado

- Limpeza superficial mecânica, com trincha de cerdas macias;
- Após continuar por anos queimada na Capela de São Francisco foi transferida para o Museu de Nossa Senhora da Penha, sendo substituída por réplica.

Critérios de Intervenção

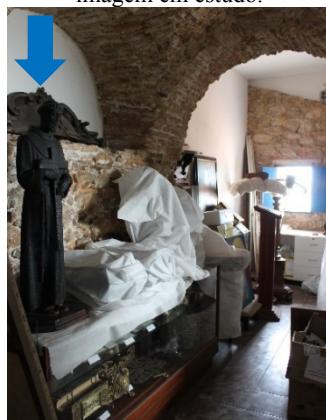
Apesar de ter equipes de conservadores-restauradores atuando constantemente no Convento da Penha, nenhum tratamento foi aplicado a escultura.

Fotografia 67 – Capela de São Francisco de Assis



Fonte: Fotografia da autora (12 dez. 2016).

Fotografia 68 – Museu Nossa Senhora da Penha em reestruturação. Seta indicando a imagem em estudo.



Fonte: Fotografia da autora (12 dez. 2016).

Fotografia 69 – Réplica do São Francisco de Assis na Capela.



Fonte: Fotografia da autora (12 dez. 2016).

1996¹²⁶

Obra	Pietá (Grupo escultórico pertencente a retábulo)
Autor	Não identificado
Procedência/ Origem	Capela particular na Espanha
Classificação	Escultura retabular
Técnica	Escultura em madeira dourada e policromada com tela encolada
Data / Época / Estilo	Século XVI
Função Social	Imagen Devocional
Dimensões	115 x 115 x 50 cm
Histórico	

Tratava-se de um grupo escultórico, significando uma Piedade, de grande beleza plástica, de linhas suaves e de um padecimento sereno, compondo um retábulo em capela particular. Ao queimar a capela onde se encontrava, se deteriorou consideravelmente devido ao calor sofrido, sendo, assim, levada a leilão público com a deterioração correspondente.

Descrição e Técnica Construtiva

A escultura estava projetada para um retábulo, pelo que o rosto da Virgem se direcionava excessivamente para baixo, não podendo ser apreciada bem a pequena distância. Entalhada em soluções renascentistas, como a serenidade dramática, o estatismo, assim como a geometrização das linhas dos mantos e a solução do corpo do Cristo, apoiado sobre o joelho direito da Virgem que o abrigava ao descender o joelho esquerdo. Escultura de meio vulto,

¹²⁶ O texto sobre a Pietá do século XVI foi extraído de CORSINI (1997, p.58-61), sendo uma livre tradução e resumo das principais informações.

realizada em quatro blocos.

A cabeça do Cristo e da Virgem eram ovas, assim como as partes mais volumosas, joelhos da Virgem e torso do Cristo. Na cabeça deste, notava-se perfeitamente a união, que se abriu, produzindo um relevo na policromia.

O manto da Virgem encontrava-se recoberto de tela encolada sobre a qual se deu uma veladura, para dourar e estofar. O estofado era muito simples, monocromático, apresentando somente um desenho no cinturão da Virgem.

O suporte compunha-se de uma madeira de cor marrom avermelhado (Caoba Cubana ou madeira de Tola) com veios em algumas partes. A escultura pesava 60 kg, uma superfície de 160 cm³, e uma densidade da madeira de aproximadamente 700g/cm³.

Ao fazer uma obra grande para policromar, se empregava madeira leve e se encolava muitas partes do relevo. Este sistema tornava-se bastante sólido, principalmente se antes da policromia se colocavam tiras de tecido sobre os encaixes e partes que podiam romper-se com facilidade.

Estado de Conservação

Deteriorações importantes, tanto em sua parte interna como na policromia. A policromia das carnações estava irregular, com grandes lacunas no dorso, desprendimento da camada pictórica e da veladura, sujidade de distintos agentes e algumas repinturas. A repintura sobre o ouro estava muito perdida, em zonas amplas, inclusive em lacunas de profundidade, até a madeira. As rachaduras profundas, seis no total, compreendiam longitudinalmente em toda sua amplitude as tábuas, de tal maneira que se podia introduzir uma agulha comprida, ligando a face anterior com a posterior. Essas rachaduras profundas e afastadas pelo calor converteram-se no maior problema a resolver, pois estavam unidas as tábuas só por três borboletas bem afixadas contra o sentido das fibras, e se distinguiu claramente a tábua que servia de base bem encolada com cola animal, mostrando o sistema de montagem tradicional.

O retábulo sofreu temperaturas muito extremas, frios intensos e calores altos, prejudicando a higroscopidez da madeira, contribuindo para seu encolhimento e seu fendilhamento consecutivo. A boa preparação da camada pictórica impediu que as rachaduras prejudicassem ainda mais o estado em que se encontrava.

Tratamento Realizado

a) Refixação de policromia: refixação da camada pictórica e preparação de todas aquelas zonas que pareciam ter algum risco de desprendimento (lugares se observavam indícios de

deterioração da aderência da preparação ao suporte e outros com formação de lacunas muito pronunciada). Realizado com um adesivo proteico diluído em água, aplicado quente, com pressão moderada e protegido com papel japonês. Para fixação do ouro do manto se seguiram os mesmos critérios e técnicas.

b) Eliminação das sucessivas camadas de sujidade, restos de cera, cola, fuligem, pó, vernizes oxidados e repinturas antigas: com a mescla de essênciа de terebintina e etanol se eliminou a camada de sujidade mais superficial e para a remoção das repinturas e do verniz oxidado se empregou a mistura de isopropanol e tolueno (1:1).

c) Consolidação das rachaduras: na região posterior da escultura procedeu-se a introdução em cada rachadura, de baixo até acima, de celulose a 20% em acetato de polivinila e água, aplicando esta mescla com espátula e recheando o que se podia nas aberturas. Este método deixou o espaço livre totalmente consolidado e ao ser uma pasta de celulose e acetato de polivinila, que não cristalizava ao secar-se e que era muito compatível a estrutura molecular da madeira, formara um corpo com ela muito duradouro, em um método reversível. Além do mais, para evitar a ação de outro tipo de agente externo, se aplicou a cada greta já consolidada uma tira de tecido de poliuretano de uns 10,0 cm de larguraaderida também com acetato de polivinila. Mais tarde, se utilizou nogalina (corante obtido da casca de nozes) para cuidar do acabamento estético dessa zona. Para a consolidação das rachaduras abertas na policromia cortaram-se peças de madeira mais leve, de 1,0 cm por 3,0 mm de largura e 1,0 cm de profundidade. Estas pequenas peças ou espias forradas da mesma mistura de celulose e acetato de polivinila, foram introduzidas, sempre de baixo para cima, nas rachaduras que em muitas partes estavam ocas ao corresponder;

d) Nivelamento das lacunas de superfície: empregando cola de coelho e sulfato de cálcio;

e) Reintegração das lacunas de camada pictórica: utilizou-se pigmento diluído em verniz de resina natural monocromática, buscando a tonalidade base das carnacões; uma vez seca esta camada, aplicando verniz pulverizado e deixando-o secar, se procedeu a igualar a superfície das lacunas ao restante por meio de veladuras. Para estas veladuras se preferiu utilizar Maimeri em diacetona álcool e Paraloid® B72. Nas partes de falta de douramento aplicou-se ouro fino em pó aglutinado com verniz para metais, dissolvido em tolueno. Para a policromia dos tecidos do estofado, uma vez seca a camada de ouro em pó, se sobrepondo uma camada espessa de pigmento diluído em verniz, imitando perfeitamente o estofado. As linhas finas de ouro que marcavam as pregas e decoravam o manto, a túnica da Virgem e o pano de pureza do Cristo, foram complementadas com ouro fino em pó aplicado com pincel.

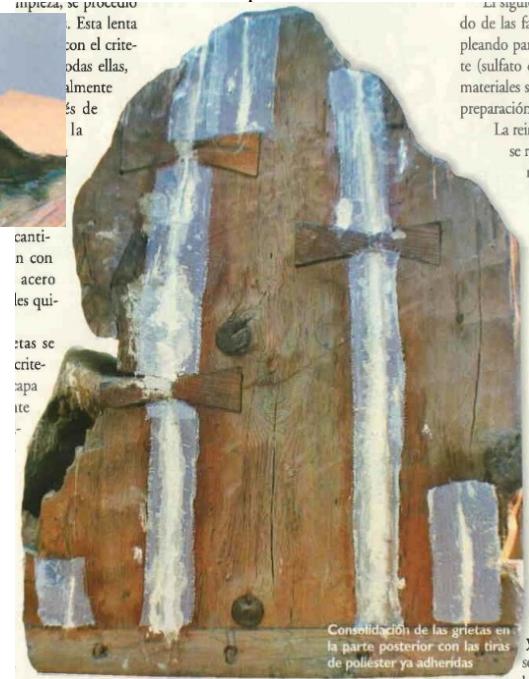
f) Verniz final: para matizar e igualar os brilhos das reintegrações, se envernizou com spray empregando um verniz da mesma natureza que o utilizado na primeira demão. Para terminar, quando o verniz final estava seco completamente, aplicou-se um pó de pedra pome com talco, retirando-os com brocha e um trapo fino, o que deu a superfície um brilho mate similar a pátina do tempo.

Figura 12 – Aspecto que apresentava a escultura quando se realizava a consolidação das gretas.



Fonte: CORSINI (1997, p. 59)

Figura 13 – Consolidação das gretas na parte posterior com tiras de poliéster aderidas.



Fonte: CORSINI (1997, p. 61)

Critérios de Intervenção

A intenção primeira pretendia que, com a restauração, a escultura se apresentasse como se a ação dos elementos desintegradores não tivessem afetado, ainda que fosse conservada a ação do tempo. O objetivo foi conseguido plenamente e a obra pode ser contemplada com toda a sua beleza, em nova capela, como se não tivesse passado por um ateliê de restauração.

1999-2000

Obra	Ancho Toucheiro ou São João Evangelista
Autor	Não identificado
Procedência/ Origem	Basílica Nossa Senhora do Pilar, Ouro Preto/MG, Brasil
Classificação	Escultura retabular
Técnica	Escultura em madeira dourada e policromada
Data / Época / Estilo	Século XVIII
Função Social	-

Dimensões**Histórico**

De acordo com FERREIRA¹²⁷, juntamente com outros objetos da Basílica de Nossa Senhora do Pilar, o Anjo Toucheiro ou São João Evangelista havia sido transferido e se manteve exposto ou guardado em depósito no Museu do Oratório, entre 1987 e 2000. No entanto, o Museu do Oratório devolveu as peças aos seus locais originais, entre 1999 e 2000, retornando o Anjo ou São João para a Basílica. Todos os objetos passaram por procedimentos de limpeza superficial, mecânica e química, antes de serem acondicionados. No caso do Anjo ou São João, colocaram-no sob o altar na nova Capela do Santíssimo, juntamente com vários objetos de prata. O local era fechado na frente com um prisma retangular de madeira policromada. Além da Capela do Santíssimo tratar-se de um pequeno espaço, que media cerca de 2,0 x 3,0 m e com pouca circulação de ar, o recebimento de velas acesas ali era constante. Assim, no dia seguinte ao acondicionamento do Anjo Toucheiro ou São João Evangelista e da prataria, um turista que visitava a Capela do Santíssimo observou uma fumaça preta saindo do altar, fato que foi notificado aos responsáveis pela Basílica. Ao abrirem a frente da mesa do altar descobriu-se que o Anjo Toucheiro ou São João Evangelista estava com a cabeça pegando fogo e conseguiram apagar o incêndio. Desde então a escultura foi acondicionada na reserva técnica no segundo andar da Basílica.

Descrição e Técnica Construtiva

Figura masculina jovem, em pé, com panejamento e cabelos esculpidos de forma a denotar movimento. Braços dispostos perpendicularmente a cintura, estando a mão direita erguida na altura dos ombros e a esquerda segurando a barra do manto. As pernas e pés foram apenas sugeridos abaixo das vestes, com a perna direita em contraposto. Escultura em madeira policromada concebida para ser visualizada apenas pela frente, pois além de oca não apresentava tampo para fechamento. Aparentemente dividia-se em vários blocos, cujo número tornou-se difícil precisar, pois algumas rachaduras podiam ser confundidas com junções. De policromia rica, era adornada por esgrafiado e pintura a pincel em motivos fitomórficos.

Estado de Conservação

Carbonização da área interna da cabeça, perda de suporte e policromia durante a tentativa de apagar o fogo. Para que o fogo se iniciasse seria necessária a presença conjunta do combustível, calor, o que torna curiosa a forma como essa escultura se incendiou, ainda mais concentrado apenas em uma região. Caso a cabeça estivesse

¹²⁷ FERREIRA, 2017.

impregnada por solventes com baixa temperatura de ignição após a limpeza, a Capela do Santíssimo, por ser um espaço pequeno e mais fechado e se tivesse com velas acesas, talvez pudesse levar ao quadro. Existiam também os solventes utilizados na limpeza química da prata, evaporando no mesmo espaço onde localizava-se o Anjo ou São João.

Fotografia 70 – Anjo Toucheiro ou São João Evangelista, vista frontal.



Fonte: Fotografia da autora (19 abr. 2017).

Fotografia 71 – Anjo Toucheiro ou São João Evangelista, vista posterior.



Fonte: Fotografia da autora (19 abr. 2017).

Fotografia 72 – Detalhe da lateral direita, onde se percebe a extensão do carbonizado.



Fonte: Fotografia da autora (19 abr. 2017).

Fotografia 73 – Detalhe do verso, onde se percebe a que o carbonizado não vai além da cabeça.



Fonte: Fotografia da autora (19 abr. 2017).

Fotografia 74 – Detalhe mostrando a área de perda do suporte e a profundidade do carbonizado.



Fonte: Fotografia da autora (19 abr. 2017).

O volume de oxigênio mais restrito levaria a combustão sem chamas, ou seja, aquela que atinge um grau de carbonização mais intenso em maior velocidade, devido ao aumento do

calor, com muita fumaça e emissão de vapores inflamáveis (condição semelhante a relatada pelos entrevistados). Infelizmente, os produtos utilizados não foram informados e se descartou, a partir das pesquisas, a possibilidade de ter sido combustão espontânea, algo levantado durante a conversa na Basílica. Sujidades generalizadas, muitas rachaduras e perda de suporte por choque mecânico completavam o estado da imagem.

Tratamento Realizado

- a) Limpeza superficial mecânica, com trincha de cerdas macias;
- b) Acondicionamento na reserva técnica na Basílica envolta em uma capa de entretela sem goma.

Critérios de Intervenção

Apesar de ter equipes de conservadores-restauradores atuando constantemente na Basílica, nenhum tratamento foi aplicado a escultura. Após a retirada das sujidades, ao Anjo reservou-se apenas um lugar na reserva técnica protegido por uma capa de entretela sem goma.

1999¹²⁸

Obra	Coroamento do Paravento
Autor	Não identificado
Procedência/ Origem	Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Mariana/MG, Brasil
Classificação	Bem móvel integrado
Técnica	Escultura em madeira dourada e policromada
Data / Época / Estilo	Rococó (autorização para construir em 1824)
Função Social	Elemento artístico
Dimensões	87,0 x 145,0 x 20,0 cm
Histórico	

A restauração da Igreja de Nossa Senhora do Carmo havia sido iniciada em 1988 e faltavam poucos dias para a inauguração, quando, em 20 de janeiro de 1999, um operário lançou um jato de querosene sobre uma lâmpada enquanto fazia a imunização final das tesouras de madeira entre o forro e o telhado, resultando no incêndio que destruiu a edificação quase por completo. As imagens que estavam nos altares, o mobiliário da nave, e mesmo as paredes de pedra, cujos acabamentos literalmente explodiram e sofreram perdas irreversíveis. Sobre o piso da nave, de um monte de carvão em brasa continuou a sair fumaça por vários dias. Apesar de estado de deterioração em que se encontravam, algumas peças ainda eram bem

¹²⁸ O texto sobre o Coroamento do Paravento da Igreja de Nossa Senhora do Carmo foi extraído de CASTRO (2002), sendo um resumo das principais informações.

impactantes, pois mantinham o desenho fiel da talha original, o que era o caso do Coroamento do Paravento.

Após a restauração, a peça foi acondicionada na sacristia da Igreja, enquanto aguardava a construção do Memorial do Carmo, algo que não ocorreu até hoje.

Descrição e Técnica Construtiva

O Paravento tinha dimensões aproximadas de 640,0 x 400,0 cm, com arremate em forma de frontão interrompido, cuja altura varia entre 171,0 a 237,0 cm, de acordo com a curvatura das portas. Na parte central do frontão, localizava-se a peça em estudo. O coroamento recebeu entalhes diferentes em cada uma de suas vistas, sendo que os contornos de ambas eram bem próximos, mas não exatamente iguais. No lado voltado para a nave havia a representação do monte Carmelo e as estrelas do Carmo no lado voltado para o nártex. Feita em madeira maciça, a talha tinha predominância horizontal e possuía uma área vazada ao centro. Era constituída por relevos variados, intercalando curvas sinuosas e sulcos bem marcados. Na parte superior, o entalhe sugeria uma palmeta que perdeu seu acabamento e, em alguns relevos, observavam-se elementos como volutas e conchas. Na parte central da peça havia uma área redonda não carbonizada, com um cravo no meio, demonstrando ter havido um elemento decorativo que a protegeu do incêndio, um querubim.

Estado de Conservação

A peça em estudo perdeu toda sua policromia e parte da sua talha, no entanto sendo perceptíveis ainda a sua beleza e qualidade do entalhe. Carbonização superficial de 100% da extensão com gretamentos da madeira.



Fonte: CALDEIRA (2002, sp).



Fonte: CASTRO (2002, p.56)

Tratamento Realizado

- Limpeza superficial da fuligem: limpeza mecânica, com trincha de cerdas macias;
- Fixação de peças soltas: remoção das peças do local, limpeza das impurezas com trincha e aplicação de acetato de polivinila, tolueno e álcool etílico (5:2:50);

- c) Consolidação (enrijecimento da madeira carbonizada): aplicação de Paraloid® B72 a 10% em xilol. Este produto foi aplicado com pinceladas em áreas demarcadas e limpas, totalizando quatro demãos com o intervalo de uma semana entre elas;
- d) Complementação de linhas mestras do objeto: utilizada massa de serragem, carvão e adesivo. O preenchimento das falhas baseou-se na simetria da peça e na continuidade do relevo interrompido, sem qualquer complementação onde não houvesse referências;

Figura 16 – Limpeza efetuada na metade do objeto.



Fonte: CASTRO (2002, p.60).

Figura 17 – Fixação de peças soltas.



Fonte: CASTRO (2002, p.60).

- e) Reintegração dos fragmentos de base de preparação: pequenos fragmentos de base de preparação que restaram aderidos à peça foram pintados com guache de cor preta, para que se integrassem a cor da obra;
- f) Aplicação de verniz final: camada de Paraloid® B72 a 5% em xilol para proteger e igualar as partes complementares e originais;
- g) Confecção de novo querubim: a partir de referência fotográfica do querubim original realizou-se réplica em resina de poliéster cristal, pigmentada com camada translúcida de tinta Maimeri per restauro bem diluída;

Figura 18 – Querubim em resina – aspecto pouco integrado ao objeto carbonizado e posterior aplicação de tinta Maimeri bem diluída.



Fonte: CASTRO (2002, p.64).

- h) Confecção de suporte para sustentação: proposta de fixação da peça a partir de parafusos na parte superior de uma placa de vidro transparente, nas dimensões de 220,0 x 139,0 cm. A parte do Paravento devia ser entregue nesse suporte que facilitaria sua apresentação e

identificação corretas. Para tal, era fundamental que a peça estivesse acima da cabeça do espectador, como na sua concepção original de coroamento. Três exigências prevaleceram, ou seja, dar verticalidade ao suporte, gerar unidade com o material do querubim e valorizar a peça carbonizada, deixando-a com o mínimo de interferência.

Figura 19 – Peça montada na sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Mariana.



Fonte: CASTRO (2002, p.68).

Fotografia 75 – Sacristia. A seta indica o local onde fica a peça.



Fonte: Fotografia da autora (19 abr. 2017).

Fotografia 76 – Peça montada na sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Mariana, da mesma forma ainda em 2017.



Fonte: Fotografia da autora (19 abr. 2017).

Fotografia 77 – Vista do coroamento restaurado e fixo à placa de vidro. Exclusão do querubim feito em resina.



Fonte: Fotografia da autora (19 abr. 2017).

Critérios de Intervenção

As formas encontradas na peça estudada foram preservadas e continuaram a emocionar, segundo a restauradora responsável¹²⁹, e, nesse momento, decidiu-se trata-la em sua bipolaridade, entre o histórico e o estético. No decorrer do trabalho, observou-se o fascínio

¹²⁹ CASTRO, 2002.

que a peça produzia nas pessoas que entravam em contato com a mesma e a dificuldade em aceitar como belo o que estava fora dos padrões. De acordo com CASTRO¹³⁰, talvez isso pudesse ser atribuído ao fato de não ser um objeto corriqueiramente encontrado em ateliers de restauração ou também por não ter sentido imediato restaurar uma peça considerada perdida, quando se poderia fazer uma réplica, ou, igualmente, que sendo restaurada, não devia receber uma policromia e dar um tratamento estético mais facilmente estável.

2008¹³¹

Obra	Crucifixo
Autor	Karl Trummer (atribuído)
Procedência/ Origem	Capela do Hospital Municipal de Mannheim, Mannheim, Alemanha
Classificação	Escultura de vulto
Técnica	Escultura em madeira dourada e policromada
Data / Época / Estilo	Arte Decó
Função Social	Imagen Devocional
Dimensões	190,0 x 182,5 x 48,0 cm
Histórico	

A representação artística do Cristo Crucificado em forma de escultura de madeira, em estilo Art Deco, pertencendo ao Hospital Municipal de Mannheim desde 1936, tornou-se uma obra de arte importante e parte histórico-cultural da instituição. Posicionava-se no altar da capela do Hospital, em um pequeno pedestal acima do chão.

Em fevereiro de 2008, o crucifixo foi vítima de ataque criminoso por um homem, doente mental e sob a influência de substâncias, que encobriu a figura do Cristo com um pano, acendendo-o. A escultura de madeira ficou bastante danificada, com grandes partes queimadas. Durante a análise para a restauração, o cliente questionou se o crucifixo podia ser recuperado completamente ou se devia ser substituído.

Descrição e Técnica Construtiva

A forma em que Karl Trummer esculpiu o Jesus enfatizou o gesto de bênção, a partir de sua postura e expressão pacíficas, muito mais suaves do que a expressão do sofrimento e da morte dos crucificados.

Originalmente, o personagem foi anexado a uma cruz de madeira, porém, desde 1966, substituiu-se a cruz por outra em concreto. As mãos foram inseridas por cima do novo

¹³⁰ CASTRO, 2002.

¹³¹ O texto sobre o Crucifixo da Capela do Hospital Municipal de Mannheim foi extraído de STADLER (2012, p.36-43), sendo uma livre tradução e resumo das principais informações.

travessão, a partir das suas extremidades que receberam reforços de ferro nos punhos, e os seus pés, sobre uma chapa fixa de ferro, com parafusos do mesmo material. A figura, cujo peso está estimado entre 90 a 100 kg, foi fixada desta maneira pouco estática, concentrando as forças totais de tração nos braços e parafusos.

Concebeu-se a figura em tábuas laminadas com espessuras de 4,0, 5,0 e 6,5 cm.

Estado de Conservação

O fogo foi o responsável pelo comprometimento estético, mas também pela redução substancial da estabilidade da escultura. A área frontal, queimada superficialmente em 90%, teve ampla carbonização.

Na superfície da madeira, encontraram-se sujidades relacionadas ao envelhecimento e, em maior extensão, o negro de carbono, depositado durante o incêndio. Em cerca de 80-90 lugares observaram-se resquícios do material com o qual a escultura foi embrulhada no atentado, uma espécie de tecido misturado a um plástico desconhecido.

Devido ao excesso de calor no bloco de conexão do corpo com os braços criaram-se fendas ao longo das linhas de adesivo, como resultado do efeito de contração e o encolhimento do volume da madeira. Uma amostra de material adesivo sob a forma de pequenas partículas de uma substância quase branca e ligeiramente cremosa até agir o aspecto quebradiço, foi analisada utilizando métodos físico-químicos (espectroscopia de infravermelho) e de microquímica. A identificação em laboratório do adesivo, revelou uma resina sintética baseada em ureia-formaldeído (aminoplástica). A composição química não foi alterada pela ação do calor.

Como resultado da exposição direta ao fogo, causaram-se danos em grande escala na madeira maciça. A destruição da estrutura celular era visível em vários estágios:

a) Manchas na madeira: entre áreas danificadas pelo fogo e áreas não afetadas ocorreu uma transição suave a partir da cor normal das bordas, escurecendo dos tons de castanho a preto nas áreas visíveis. Estas manchas foram encontradas no adjacente às superfícies de madeira carbonizadas. Tal coloração pode ser atribuída a temperaturas de longa duração superior a 60°C, em que é formada uma cor castanha na madeira, onde se evaporou a água livre.

Obteve-se a madeira em castanho escuro com temperaturas entre 160 ° C e 200 ° C.

b) Superfície de madeira queimada: áreas queimadas foram encontradas especialmente na face e com uma largura de 10-120 mm, contínua na borda da madeira carbonizada. A espessura da camada queimada estava entre 0,1 e 1 mm.

c) Área de madeira carbonizada: grande parte com a decomposição química da madeira e

formação de carvão, locais de ruptura transversal e fissuras longitudinais. Esta camada era de 2-16 mm de espessura. Particularmente afetadas foram as pernas, os pés até o joelho, os lados interiores e da frente da perna, por vezes, as tornozelos para cima a partir dos joelhos para a pélvis, na frente da coxa; torso área da frente; e rosto. A decomposição da madeira iniciou-se a 200°C e a carbonização a 275°C, com destruição das cadeias de celulose e amolecimento da lignina.

Tratamento Realizado

- a) Limpeza da superfície da madeira: feita mecanicamente por meio de esponjas vulcanizadas de látex com pH neutro. A higienização adicional foi conseguida utilizando algodão e etanol. Os fragmentos fundidos puderam ser mecanicamente removidos e também com solventes;
- b) Estabilização das rachaduras: após a limpeza mecânica de fissuras de retração da madeira, ao longo das juntas de fixação dos blocos, foram soprados com ar comprimido, aspirados e, onde foi possível, colado com cola de peixe ou massa de cor madeira. Para o preenchimento de fissuras muito finas, utilizou-se uma massa de cor modificada e, posteriormente, massa de vidraceiro;
- c) Tratamento de manchas: na zona de transição de áreas muito danificadas por fogo às áreas não afetadas, seguiu-se uma remoção mecânica cuidadosa na superfície. Quando o efeito de clareamento foi muito baixo, ainda demasiado escuro em termos de áreas de madeira intactas, conseguiu-se uma aproximação da cor pelo branqueamento químico da superfície da madeira. A aplicação das soluções (solução de amoníaco a 25% + 30% de peróxido de hidrogênio) foi efetuada várias vezes em sucessão, com uma escova de plástico, até uma condição satisfatória;
- d) Enrijecimento do carvão altamente instável: feita com um copolímero de etilmacrilato e metilacrilato (Paraloid® B72), considerado de baixo envelhecimento e estável a luz. Os resultados dos testes mostraram que o Paraloid® B72 era muito adequado para a consolidação da madeira carbonizada, à medida que a superfície adquiria uma estabilidade funcional, relativamente resistente à compressão. O Paraloid® B72 foi dissolvido em solventes não-polares (20% em tolueno / Shellsol® T¹³² (8: 2)), de modo que a estrutura de madeira carbonizada não poderia dilatar. A aplicação realizou-se em camadas, obtendo-se uma força que permitia ainda o processamento adequado. Para evitar uma evaporação

¹³² Mistura sintética de hidrocarbonetos isoparafinicos, substituto de terebentina. Caracterizado por um baixo odor. (Disponível em:<http://www.shell.com/business-customers/chemicals/our-products/solvents-hydrocarbon/isoparaffins/_jcr_content/par/tabbedcontent/tab/textimage.stream/1460975675955/84dalc9adf631ebb7ab65ed8907bba97825d25295847a89792ed42c254b082ad/shellsolq7412.pdf>. Acesso em 30 set. 2017)

demasiado rápida dos solventes, foram colocados invólucros feitos a partir de um filme em grande medida (Hostaphan® RN 15¹³³, 21 g/m², não siliconado), estanque aos vapores e resistente a solventes durante a aplicação do agente de fixação;

e) Preenchimento e suavização de áreas: preenchimento, com moldagem e consolidação das áreas carbonizadas quebradiças com massa aplicada por espátulas. A massa tratava-se de uma mistura de acrilato de etila (3,5 partes, resistência de 40%) com pérolas de resina de fenol¹³⁴ (1,2 partes) e fibras de vidro¹³⁵ (Dralonfasern®) (0,1 parte, 4 mm). Devido aos materiais possuírem característica de endurecimento, a massa combinava muito bem com a superfície carbonizada. A massa de preenchimento era muito fina, aplicada para estabilizar as superfícies de rachaduras e consolidar as porções frágeis. Após a secagem e acabamento com lixas, produziu-se uma superfície lisa;

Figura 20 – A figura de Cristo depois da desmontagem de ambos os braços.



Fonte:
STADLER (2012, p.37).

Figura 21 – A madeira destruída especialmente nas pernas. Carvão com ruptura transversal típica, em cubos e fendas longitudinais.



Fonte: STADLER (2012, p.37).

Figura 22 – Após a consolidação das fissuras e juntas, as pernas foram emassadas.



Fonte: STADLER (2012, p.39).

f) Impressão das áreas danificadas: após a consolidação, nivelamento e suavização das áreas danificadas pelo fogo fez-se um molde da escultura em silicone. Este contemplou a frente do corpo, abaixo da região do queixo até e incluindo os pés, e a parte de trás das nádegas e perizônio. Para a moldagem do corpo, incorporou-se filmes de poliéster e uma tira de plasticina, como interface entre a escultura e o moldante. O material de impressão foi

¹³³ Hostaphan® RN 15 é um filme que consiste em tereftalato de polietileno (PET) com excelentes características físicas. É desenhado biaxialmente e ajustado pelo calor. (Disponível em: < <https://www.m-petfilm.de/en/hostaphan-polyester-films/> >. Acesso em 30 set. 2017.)

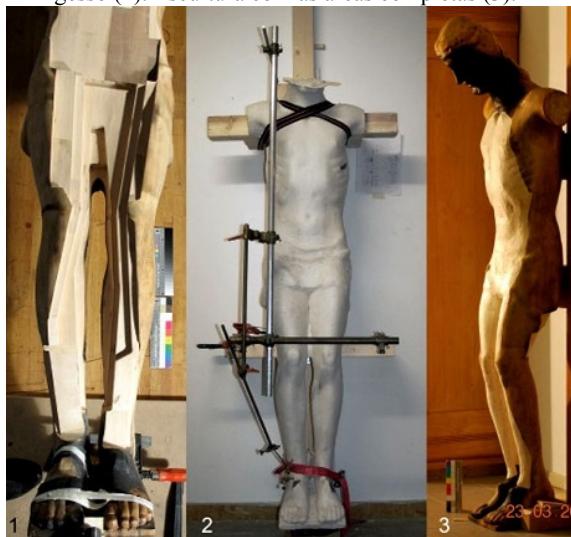
¹³⁴ Adicionado como um agente de preenchimento, as esferas de resina fenólica expandem devido à sua baixa demanda de ligante (ligações cruzadas) e mínima tendência à contração. (STADLER, 2012)

¹³⁵ As fibras de vidro conferem um efeito de forte reforço estrutural, pois a retração e rachaduras durante a secagem da massa de preenchimento podem ser evitados por adição destas fibras. (STADLER, 2012)

produzido a partir da condensação da borracha de silicone de dois componentes (Elastosil® M 3502 Wacker mais endurecedor T51¹³⁶). Os moldes negativos foram fornecidos com saliências, a fim de serem capazes de corrigir as imperfeições. O côncavo do silicone foi preenchido com gesso, criando o molde positivo com todas as texturas impressas. O molde positivo de gesso recebeu um estabilizador;

g) Preparação de peças complementares: após a retirada dos moldes, utilizou-se uma máquina de fresar para o desbaste preciso e paralelo das lâminas carbonizadas, a partir de cortadores de topo. Posteriormente, as reentrâncias das camadas de madeira carbonizada restantes foram preenchidas com papel e cola de peixe. As formas de gesso foram usadas pelo escultor contratado como um modelo 1:1 para esculpir as peças complementares em madeira e a superfície destas tratadas de modo a se assemelharem ao aspecto da madeira não danificada, remetendo a "caligrafia" do artista, sob a forma de imitação das marcas de ferramentas deixadas por ele;

Figura 23 – Depois da remoção do carbonizado (1) o escultor fez as peças, com base no molde positivo de gesso (2). Escultura com as áreas completas (3).



Fonte: STADLER (2012, p.40).

Figura 24 – As pernas antes de restauração (1), após o reforço das áreas carbonizadas (2) e após a inserção do complemento (3).



Fonte: STADLER (2012, p.41).

h) Cores harmonizadas entre as áreas de madeira complementadas e arredores: o envelhecimento artificial para a cor das áreas complementadas foi gerido por irradiação com raios ultravioleta na faixa espectral de 320-400 nm durante um período de 600 horas. Em seguida, a madeira recebeu cola de peixe pigmentada, com o ligeiro escurecimento das zonas de transição entre a madeira intacta e os complementos. A reintegração realizou-se com cores de guache, como os procedimentos citados no próximo item, sendo finalizada por camada de laca

¹³⁶ Borracha de silicone para a produção de artigos com alta elasticidade, excelentes propriedades de liberação e durabilidade, fornecendo a máxima precisão de moldagem. Aplicações: restauração, artes decorativas, museus e arqueologia. (Disponível em:< https://www.wacker.com/cms/media/publications/downloads/6884B_EN.pdf>. Acesso em 30 set. 2017.)

estabilizadora e de equilíbrio óptico;

i) Nivelamento e reintegração cromática: as áreas carbonizadas na superfície da madeira, que tinham apenas uma pequena espessura (cerca de 0,1-1,5 mm), foram reintegradas e alinhadas com a aparência geral. Essas camadas de carvão vegetal puro eram tão finas que a complementação não foi uma opção nestes locais. O nivelamento e a reintegração realizada recompuseram no objeto sua impressão estética, já que a forma entalhada foi preservada. Em alguns locais, foi necessário incluir pequenas taliscas de madeira no nivelamento antes da reintegração. Para isto, foi usado um betume modificado (uma parte de cola a 6% + uma parte de carbonato de cálcio + uma parte de Plastorit®00¹³⁷). A reintegração baseou-se no guache Schmincke®, com técnica opaca ou translúcida, criada e integrada a partir do *tratteggio*. Os tons foram obtidos por sobreposição de camadas com brilho e densidade variada, diferentes comprimento e finura das pinceladas sob uma base de cobertura de tinta, e se misturaram visualmente.

j) Aplicação de camada de proteção: a cobertura formou-se por camadas intermédias transparentes de uma solução de efeito de sombra (Plexigum®PQ 610¹³⁸ em éter de petróleo 100 400, 12% de cobertura). O último material foi também utilizado como uma camada de estabilização final.

Figura 25 – Uniformidade por meio de luz ultravioleta.



Fonte: STADLER (2012, p.42)

Figura 26 – Na face de Cristo permaneceu o carbonizado (1). As diferenças de cor entre as áreas carbonizados e não danificados foram equalizados pelo nivelamento (2) e a reintegração (3).



Fonte: STADLER (2012, p.43)

Critérios de Intervenção

O objetivo era encontrar uma maneira coerente para a apresentação futura da imagem com base em sua função, ou seja, adornar o espaço para os frequentadores da capela, tanto os prestadores de serviços quanto aqueles fiéis para a oração pessoal.

¹³⁷ O Plastorit® 00 é um mica / quartzo / clorito de baixa absorção de óleo para melhorar a durabilidade e a resistência à radiação de ultravioleta de tintas de paredes exteriores. Melhora a resistência do brilho e polimento das pinturas de paredes interiores. (Disponível em:< <https://www.ulprospector.com/pt/eu/Coatings/Detail/1642/13102/Plastorit-00>>. Acesso em 30 set. 2017.)

¹³⁸ Plexigum® PQ 610 é um polimetacrilato de butila, comercializado em 50% de solução de acetato de etila. Produto conhecido como: Plexisol® P550, Xylamon® ou Basileum® LX Härtend na Alemanha; Osolan® KL na Polônia; Bedacryl® 122X na Inglaterra; Paraloid® B67 nos Estados Unidos. (UNGER; UNGER; SCHNIEWIND, 2001, p.467)

Concebíveis eram os diferentes conceitos para intervenção no crucifixo danificado: a partir de um procedimento de conservação até a restauração de uma maior ou todas as partes destruídas. Na primeira opção, a superfície de madeira depois de limpa da fuligem, seria apenas consolidada nas áreas carbonizadas. Como resultado, percebeu-se que a escultura teria sido mais dominada na aparência das consequências de um ato criminoso e o espectador mantido substancialmente desviado da informação litúrgica e artística que transmitia o crucifixo. Em segundo lugar, a consolidação das juntas, fissuras finas, da superfície das áreas carbonizadas em uma camada muito fina de material, de modo que as formas originais da escultura fossem preservadas e restauradas quase em escala, e com a reintegração cromática todas as áreas de dano poderiam ser combinadas na cor da madeira.

Figura 27 – O crucifixo na Capela do Hospital Mannheim – antes (esquerda) e após a restauração (direita).



Fonte: STADLER (2012, p.36).

Em consulta ao proprietário, no entanto, a decisão adotada pelos restauradores foi de outro procedimento, mais extenso: a forma original da obra de arte foi fielmente restaurada, com substituição por novas peças, e protegida com substância de manutenção a longo prazo. O método escolhido permitiu a remontagem do crucifixo sob as condições climáticas locais na capela do Hospital Municipal Mannheim.

2008¹³⁹

Obra *Virgen del Carmen* (Virgem do Carmo)

¹³⁹ O texto sobre a *Virgen del Carmen* foi extraído de CONSERVA (2010), sendo uma livre tradução e resumo das principais informações.

Autor	Fábrica Rorissier (Paris, França)
Procedência/ Origem	Paróquia <i>El Sagrario</i> , Santiago do Chile, Chile
Classificação	Escultura (Imagem de vestir de corpo inteiro anatomizada)
Técnica	Escultura em madeira policromada
Data / Época / Estilo	1828
Função Social	Imagen Devocional
Dimensões	Virgem: 173,5 x 63,0 x 61,0 cm; Menino: 60,0 x 42,0 x 28,0 cm
Histórico	

Na manhã do dia 18 de abril de 2008 uma das imagens religiosas mais veneradas do Chile, a *Virgen del Carmen*, Padroeira daquele país e coroada Rainha, em 1926, foi vítima de um atentado incendiário. Segundo fontes oficiais, na manhã daquele dia, um indigente, com suas faculdades mentais perturbadas, entrou na Paróquia *El Sagrario*, se aproximou da *Virgen* e lhe colocou fogo. Não houve testemunhas, o que permitiu que as chamas atuassem antes do controle da situação.

A imagem da *Virgen*, e do *Niño* que sustentava em seu braço esquerdo, queimou durante vários minutos com resultados devastadores, já que o fogo encontrou um excelente material combustível nas roupagens e na grande quantidade de papel que se colocava entre as pregas dos vestidos para realçar o volume destes. Uma vez controlado o fogo, constatou-se a gravidade dos feitos. Todas as roupagens se destruíram e a imagem, realizada em madeira talhada, encolada e policromada, havia carbonizado.

As primeiras ações se orientaram a implementar os auxílios que permitiram conhecer a magnitude do dano e tomar as medidas necessárias para estabilizar as zonas mais deterioradas, a fim de transladar a imagem desde seu altar na Paróquia *El Sagrario* até os laboratórios do Centro Nacional de Conservação-Restauração do Chile (Cncr).

Apesar das consultas aos conservadores-restauradores de instituições estrangeiras, a Confraria Nacional do Carmo decidiu que, no caso de ser possível a restauração da imagem, esta devia realizar-se no Chile por profissionais do Cncr. Assim, no dia 24 de Junho de 2008, a imagem da *Virgen del Carmen* e o *Niño* chegaram ao Cncr para avaliação e diagnóstico, onde permaneceram até 6 de Julho de 2009.

A restauração da *Virgen del Carmen* significou um desafio metodológico e técnico, mas também sob a perspectiva teórica e conceitual, o que levou ao desenvolvimento de distintas instâncias de reflexão nas quais se envolveram aspectos históricos, antropológicos, teológicos, axiológicos, estéticos e patrimoniais, em vista a perfilar um marco de proposições que permitiram dimensionar a intervenção dentro de um contexto social, cultural

e disciplinário que fosse pertinente a condição da *Virgen* como imagem símbolo, tanto no sentido teológico como em seu forte componente identitário de caráter nacional.

Descrição e Técnica Construtiva

Em termos formais, a figura da Virgem seguia uma atitude normativa geral para este tipo de composição, ou seja, simetria, frontalidade, braços estendidos frente, proporções estilizadas, nariz reto e delicado, boca fechada, pescoço e membros longos e esbelteza geral, em conformidade com o clássico ideal da beleza. Aparecia ligeiramente inclinada para a frente, com ombros suaves. Suas expressões faciais não eram entalhadas, exceto pelos seus lábios. Semblante angular, com queixo delicado, olhos grandes e olhar aberto, depositado em ponto focal baixo, coincidindo com o declínio de sua cabeça. Quanto ao *Niño*, foi construído com base simples: apresentava um tronco longo, braços que se estendiam para os lados, em maior proporção para acentuar o gesto de saudação e que não coincidiam como um equilíbrio formal ou o tratamento das pernas, de breve extensão. No caso dele, a musculatura podia ser notada, especialmente na área abdominal e no alargamento de suas extremidades. A abertura curta da boca permitia insinuar os dentes do maxilar superior. Possuía uma testa larga, pómulos pronunciados e passagens nasais ligeiramente estendidas. As sobrancelhas e as orelhas parecem igualmente faturadas em ambos os personagens.

Em resumo, ambas as imagens foram esculpidas com a mesma madeira, Tilia. Os estratos pictóricos de ambas as faces eram muito semelhantes, bases de preparação de carbonato de cálcio e estratos pictóricos com branco de chumbo e um pigmento amarelo não identificado com grande quantidade de barita. Na Virgem utilizou-se uma carnacão âmbar (possivelmente acentuou a cor pelo efeito do calor) de carbonato de cálcio e um estrato orgânico, com inclusões vermelhas no pescoço. As preparações compostas de carbonato envolviam um cuidado na intervenção, devido à sensibilidade aos meios ácidos. A base de madeira em que a Virgem estava apoiada correspondia a uma fatura completamente diferente e posterior a data de criação do trabalho.

A anágua superficial da Virgem era composta por várias camadas de preparação, alternadas com camadas orgânicas, que produziam um acabamento como veios de madeira. A fibra constituinte do tecido colado era uma serapilheira de juta¹⁴⁰.

Estado de Conservação

O diagnóstico das imagens começou com a documentação visual, que consistiu em tirar

¹⁴⁰ Tecido de serapilheira ou sarapilheira é uma manta ou tecido grosso usado, por exemplo, para fazer sacos. Tradicionalmente, era feito de estopa, mas pode também ser de juta ou outro material, e ser usado para fins artísticos.

fotografias de todos os pontos de vista, detalhes da deterioração e características especiais. Através das fotografias gerais e detalhes foi possível realizar análises comparativas entre o estado atual e o estado anterior da imagem, permitindo reconhecer os elementos que sofreram uma maior transformação e perda de suporte.

Além disso, foram realizadas análises não destrutivas, como fotografias com luz ultravioleta e Raiografia-X total e parcial, embora não fosse possível determinar o nível da carbonização, uma vez que a madeira tinha uma densidade muito baixa. No entanto, verificou-se a estabilidade do suporte estrutural, sem apresentar danos de grande relevância. A primeira abordagem do estado de conservação da imagem durante a análise visual levou à identificação de material carbonizado proveniente da roupa e dos atributos que aderiram à madeira, reconhecendo entre estes restos de policromia calcinada em alguns setores do rosto e mãos.

Nestes casos, a base de preparação e a policromia estavam em péssimo estado, apresentando deformação, falta de aderência e coesão, separando-se facilmente do suporte.

O suporte de madeira da imagem tinha diferentes intensidades de carbonização, a ação ascendente do fogo teve mais incidência nas partes mais expostas, como mãos e rostos. No entanto, o Menino que estava na frente da Virgem foi exposto por mais tempo às chamas, pelo que demonstrou grandes danos, principalmente nos pés e nas mãos. O nível de carbonização da madeira podia ser medido em uma camada entre 0 e 2 cm aproximadamente, e nos lugares mais expostos e com menor espessura significou a destruição quase total dos dedos, a perda de volume e a deformação das faces. A má condição da madeira carbonizada e sua falta de coesão causaram a perda de material, sendo constante o desprendimento das partes. O Menino apresentou o desprendimento total do braço esquerdo, uma vez que o adesivo de ligação cedeu por efeito do calor; os dois braços foram aderidos ao corpo apenas por meio de um adesivo, sem tarugos.

Quanto à anaguia da Virgem, estava em mau estado nas costas, em um alto grau de carbonização do tecido.

É importante mencionar que a base de apoio, quando exposta ao fogo, perdeu grande parte da sua aparência morfológica e camadas de policromia original, anteriormente composta por três camadas de folhas de alumínio e uma camada de verniz (goma laca). Esta ficou dourada em contato com o calor.

Apesar dos danos causados pelo fogo, a Virgem e o Menino estavam estruturalmente estáveis sem nenhum dano profundo que comprometia o suporte, exceto pelas peças

mencionadas acima. Desta forma, de acordo com as informações fornecidas pelos antecedentes visuais que registraram as características estéticas da imagem antes do ataque incendiário, adicionado à estabilidade interna apresentada pelo material de suporte, viabilizou-se a possibilidade de aplicar medidas de conservação do material carbonizado e recuperar a morfologia perdida através da restauração. Portanto, foi necessário determinar os critérios de intervenção adequados para os tipos de tratamentos a serem realizados.

Figura 28 – Aspecto da Virgem e do Menino após o atentado, ainda na Paróquia.



Fonte: CONSERVA (2010, p.10).

Figura 29 – Registro do estado de conservação da Virgem ao chegar no Cncr.



Fonte: CONSERVA (2010, p.96).

Figura 30 – Detalhe dos olhos da Virgem após o atentado, com mudança de cor.



Fonte: CONSERVA (2010, p.13).

Figura 31 – Registro do estado de conservação do Menino ao chegar no Cncr.



Fonte: CONSERVA (2010, p.110).

Figura 32 – Carbonização dos pés e pernas do Menino, com resquícios de tecidos.



Fonte: CONSERVA (2010, p.97).

Tratamento Realizado

A discussão da equipe técnica sobre as estratégias mais adequadas para a intervenção das imagens concluiu, em vista dos estudos e análises preliminares, que a maneira mais apropriada de abordar os procedimentos de conservação-restauração seria preservar ao máximo as zonas carbonizadas, uma vez que, desta forma, as características originais da Virgem e do Menino não se perderiam e, consequentemente, se facilitariam os processos

técnicos orientados para a reconstrução morfológica e estética das imagens. Por conseguinte, os estudos experimentais foram orientados, por um lado, para determinar o consolidante mais estável, a concentração mais eficaz e para estabelecer a matéria-prima mais resistente e compatível para a base de preparação, que teria que agir sobre a superfície carbonizada e irregular:

- a) Extração dos braços de ambas as figuras para facilitar o acesso e intervir separadamente: no caso da imagem da Virgem, ambos os braços foram fixados por meio de parafusos, que eram fáceis de remover, enquanto a imagem do Menino apresentava um pouco mais de dificuldade, uma vez que os braços estavam presos ao corpo com cola animal. O desprendimento do braço ainda aderente foi realizado pela aplicação de compressas de algodão com água quente destilada, injeção de etanol e aplicação de um gel preparado com este mesmo solvente;
- b) Complementação de partes faltantes: os dedos foram confeccionados a partir da instalação de tarugos em cada um dos que apresentaram perda de uma ou todas as suas falanges e modelados com Araldite® madeira. Este tratamento exigiu um estudo exaustivo das formas originais das imagens, com base em fotografias e antecedentes visuais, de modo a não cometer um falso histórico, uma vez que a execução dessas peças correspondeu a um estudo anatômico das características particulares que cada figura possuía antes do ataque. Posteriormente, essas peças receberam o mesmo tratamento de reintegração;
- c) Tratamento do suporte: remoção prévia de material carbonizado proveniente de roupas e acessórios, seguido de consolidação da madeira carbonizada, realizada com injeção de Paraloid® B72 em 10% de acetato de etila. Depois de verificar o nível de penetração do consolidante, o tratamento consistiu em remover todo o material carbonizado que não foi bem aderido ao suporte para estabilizar as superfícies;
- d) Intervenção na policromia em boas condições da Virgem, setores localizados nos braços e na parte superior da cabeça: eliminação dos restos de fuligem e sujeira aderida a partir de uma limpeza superficial com citrato de amônio a 10%, sal dissódico para remover sujeira e aderências com características gordurosas;
- e) Refixação de policromia: a Virgem apresentava no rosto e nas mãos, bem como em grande parte da anágua de tecido encolado e parte das costas, encrustações, deformações do plano e restos de camada pictórica levantada por efeitos do calor. Para o nivelamento de cada uma dessas deteriorações, se aplicou uma solução de cola de coelho diluída a 10% e calor, por meio de uma espátula térmica, obtendo o nivelamento e coesão apropriados;

f) Recomposição da anágua: iniciou-se pelo reforço da estrutura de tecido encolado com injeções de etanol, que atua como tensoativo, para logo aplicar uma solução de metilcelulose diluída a 2% em água destilada e etanol. Quanto à recomposição, o processo consistiu em determinar a área de enxerto e para obter um maior contato superficial, este foi feito de tecido de serapilheira, um pouco mais fino do que o original, e aderido com UHU® líquido¹⁴¹ por todo o contorno da área faltante, em pequenos pedaços para torná-lo mais manobrável no momento de aderir as peças em falta. Em seguida, se encolou outra peça de tecido com 10% de cola de coelho, para dar-lhe maior rigidez, semelhante à do tecido original. Uma vez que o pano secou, tiras de 8,0 cm de largura foram cortadas e aderidas com UHU® nas perdas, entrecruzando-as para formar uma trama que fosse suficientemente favorável para seu posterior tratamento. Uma vez confeccionada a superfície da nova trama, foi elaborado um molde do enxerto com um tecido de serapilheira mais grosso, que foi então colado. Para garantir a consolidação da anágua ao longo do tempo, uma camada diluída Paraloid® B72 a 10% em solvente orgânico foi aplicada mecanicamente. Depois da secagem, foram aplicadas três camadas de base de preparação, assemelhando a textura original da anágua, sendo reintegrada cromaticamente com três camadas de guache diluído, de cor marrom claro;

Figura 33 – Limpeza e consolidação da anágua.



Fonte: CONSERVA (2010, p.102)

Figura 34 – Consolidação do suporte carbonizado.



Fonte: CONSERVA (2010, p.102)

g) Recuperação da volumetria: todas as fissuras e rachaduras foram preenchidas com Araldite® madeira nos rostos, e no resto da imagem foi utilizada serragem de madeira de laurel preparada como uma pasta muito seca com PVA. Seguiu-se a aplicação da base de preparação, que considerou os critérios acima, deixar vestígios do ataque incendiário como

¹⁴¹ A cola UHU para tecidos permite a colagem de tecidos naturais ou sintéticos entre si ou sobre diversos materiais. Sem odor, transparente após secagem e resistente à passagem a ferro, à lavagem (até 90°) assim como à limpeza a seco, é particularmente recomendada para os trabalhos de decoração e passamanaria, reparações de vestuário e realização de enfeites. Esta cola é principalmente recomendada para tecidos naturais e sintéticos como lã, algodão, tela de juta, linho, seda, tergal, nylon, dralon. (Disponível em:< <https://www.pontodasarthes.com/pt/catalogo/colas-e-adesivos/colas/líquido/cola-uhu-textile/>>. Acesso em: 12 nov. 2017)

um testemunho histórico, respeitando a diferenciação entre o original e a intervenção. A base de preparação foi elaborada com cola de coelho diluída a 10% em água destilada e gesso de Bolonha ($\text{CaSO}_4 \cdot 2 \text{H}_2\text{O}$), sendo introduzida em várias camadas por impregnação suave com pincel, aguardando a secagem completa e o acabamento final de cada camada. Para o último, utilizaram-se lixas de diferentes gramaturas (150, 180, 240, 280, 320, 400, 1.200), para, ao final, repassar as superfícies com couro de camurça, umedecido e depois seco para polir as superfícies;

h) Restabelecimento de feições: com base em registros fotográficos, conseguiu-se restaurar características prístinas tanto aos detalhes dos olhos, nariz, boca e ouvidos, bem como as características perdidas das mãos, pés e unhas, com camadas de nivelamento. Os olhos de vidro de ambas as figuras, que após o ataque retornaram à sua cor original por efeitos de calor, permaneceram inalterados em suas formas, exceto por rachaduras e arranhões causados pelo calor;

Figura 35 – Preenchimento de fissuras e rachaduras no rosto.

Aplicação de base de preparação no pescoço.



Fonte: CONSERVA (2010, p.103)

Figura 36 – Tarugo e confecção de dedos com Aradilte® madeira.



Fonte: CONSERVA (2010, p.104)

Figura 37 – Aplicação de base de preparação nas mãos.



Fonte: CONSERVA (2010, p.104)

i) Repolicromia: as primeiras camadas pictóricas foram aplicadas no rosto, braços e pés da Virgem, em sucessões de acrílico diluído em água, com pincel macio para não deixar marcas. Importante manter o processo de secagem e lixado, pois em cada um os detalhes e feições foram refinados. Em seguida, aplicaram-se três camadas de tinta a óleo diluídas em terebintina e óleo de linhaça com pinceladas macias e rápidas para não deixar marcas. Para alcançar a cor da carnacção, os excessos de óleo foram eliminados por meio do esfumado das cores usando até dez pincéis diferentes, que visavam combinar a cor e dar a suavidade final da textura das superfícies. Uma vez que este estágio foi concluído, o policromador se concentrou em detalhes, como no ressalto de articulações e falanges de pés e mãos com óleos vermelhos, sombreamento de sobrancelhas, lábios e os rubros da Virgem e do Menino. Todo o processo baseou-se na documentação fotográfica existente das imagens, para chegar

a uma expressão reconhecível pelos seus fiéis, e também contou com a presença das representantes da Irmandade que, com suas apreciações, colaboraram na determinação de feições, expressões e cores adequadas para as imagens.

Figura 38 – Após aplicação de base de preparação.



Fonte: CONSERVA (2010, p.105)

Figura 39 – Após aplicação de base de preparação.



Fonte: CONSERVA (2010, p.105)

Figura 40 – Escultor trabalhando nas feições.



Fonte: CONSERVA (2010, p.106)

Figura 41 – Imagem repolicromada.



Fonte: CONSERVA (2010, p.108)

Figura 42 – Fotografia final.



Fonte: CONSERVA (2010, p.109)

Critérios de Intervenção

Para determinar quais seriam os critérios de intervenção, tomaram-se em conta considerações devocionais, históricas, estéticas, morfológicas e técnicas, estabelecendo os procedimentos de execução baseados nas condições gerais detectadas de acordo com os diferentes níveis de carbonização na madeira.

O material calcinado das vestimentas, atributos, policromia e base de preparação que por razões de deterioração se desprenderam foram mantidos com a finalidade de entregá-lo mais tarde à Irmandade. Esta decisão teve como objetivo principal a compreensão do caráter sagrado desta imagem e do valor atribuído, além do caráter simbólico.

Um dos critérios mais importantes foi a decisão de deixar traços do ataque incendiário como um testemunho histórico, respeitando sempre a diferenciação entre o original e as intervenções realizadas, o que exporia as áreas carbonizadas que não eram visíveis. Somente as mãos, braços e pantorilhas da Virgem foram reintegrados, e no Menino pernas e braços completos. Em ambas as peças ficaram alguns lugares com policromia original que não haviam sido tocadas pelo fogo e se deixaram pequenas janelas destas como vestígios.

Foi decidido restaurar a imagem de forma que esta ficasse em condições de ser reincorporada ao culto ativo e as atividades associadas a ele.

2009

Obra	Nossa Senhora do Carmo
Autor	Não identificado
Procedência/ Origem	Santuário de Santa Luzia, Minas Gerais, Brasil
Classificação	Escultura de vulto (Imagen de vestir, semiarticulada, de corpo inteiro anatomizada)
Técnica	Escultura em madeira policromada
Data / Época / Estilo	Século XVIII
Função Social	Imagen Devocional
Dimensões	114 x 40 x 29 cm
Histórico	

Contratada a restauração da imagem de Nossa Senhora do Carmo do Santuário de Santa Luzia, os profissionais de conservação-restauração iniciaram os tratamentos. O principal dano apresentado tratava-se das camadas de repintura, sendo estas sucessivamente removidas até o original.

Após a remoção das camadas de repintura do tronco e dos braços da Virgem foram reveladas grandes áreas queimadas do suporte. A madeira original de tonalidade castanha clara estava totalmente enegrecida e fragilizada nestas áreas. Segundo informação oral, esta imagem sofreu um pequeno incêndio, no passado, que danificou partes de seu suporte e de sua policromia original. O incêndio provavelmente ocorreu devido à queima de velas no altar.

Descrição e Técnica Construtiva

Imagen de vestir, classificada como de corpo inteiro anatomizada. Caracterizava-se por ser uma figura feminina, em pé, sustentando o Menino na sua mão esquerda. Cabeça ligeiramente voltada para a direita, com o olhar direcionado para baixo. O tronco encobria-se com um corpete esculpido, de onde se observava os seios ligeiramente pronunciados e a cintura bem marcada. Na junção entre os ombros, braços e antebraços encontravam-se as articulações do tipo esfera macho e fêmea, o que também se repetia para a junção entre o braço e o ombro. Seguindo o corpete, encontrava-se uma saia longa entalhada, que deixava amostra somente a parte frontal dos sapatos. A partir da saia, percebia-se o volume marcado da perna direita, em contraposto, enquanto a esquerda se mantinha estendida. O Menino, sentado na mão esquerda espalmada, tinha a cabeça levemente avançada e os dois braços levantados, um junto ao tronco na altura do abdômen e outro com a mão no alinhamento da orelha esquerda. As pernas estavam flexionadas.

Figura 43 – Frente e verso da Nossa Senhora do Carmo.
Estado inicial de conservação.



Fonte: SILVA (2009, sp).

Figura 44 – Parte superior, frente, com repintura removida.
Notam-se escurecimentos no braço esquerdo e no peito do mesmo lado.



Fonte: SILVA (2009, sp).

Estado de Conservação

A imagem encontrava-se em precário estado de conservação, estando totalmente repintada. A descoberta do carbonizado ocorreu durante o processo de remoção dessas camadas de repintura no tronco, nos braços e nas mãos, resultando em grandes áreas de comprometimento do suporte

pelo fogo.

Figura 45 – Parte superior, verso, com repintura removida. Extensa área carbonizada já desbastada, restando a zona de pirólise.



Fonte: SILVA (2009, sp).

Figura 46 – Detalhe da carbonização do ombro esquerdo.



Fonte: SILVA (2009, sp).

Tratamento Realizado

- Após a remoção das repinturas sobre as áreas carbonizadas, houve o desbaste dessas até uma profundidade em que a madeira estivesse mais rígida;
- Criação de ranhuras em forma quadriculada para aumentar a superfície de contato e absorção;
- Aplicação de acetato de polivinila diluído em água (2:1) para enrijecimento da madeira;
- Emassamento com massa preparada com resina de poli (álcool vinílico), carbonato de cálcio e massa corrida PVA. O nivelamento foi feito com lixas d'água finas;
- Aplicação de verniz de interface, Paraloid® B72 a 5% em xileno;
- Reintegração cromática com pigmento verniz (Paraloid® B72 a 25% em xileno e pigmentos da marca Senelier®) em técnicas mimética e *trattegio*.

Figura 47 – Detalhe da carbonização do braço e mão esquerdos.



Fonte: SILVA (2009, sp).

Figura 48 – Detalhe da carbonização do ombro esquerdo sendo enrijecida com acetato de polivinila.



Fonte: SILVA (2009, sp).

Figura 49 – Nivelamento completo das áreas.



Fonte: SILVA (2009, sp).

Figura 50 – Resultado final da reintegração cromática.



Fonte: SILVA (2009, sp).

Critérios de Intervenção

A descoberta das áreas carbonizadas parece ter ocorrido ao acaso e o tratamento dessas seguiu o critério para a conservação-restauração do restante da escultura, ou seja, retomar ao máximo as suas características originais.

Independentemente dos diversos níveis de deterioração, internacionalmente, as esculturas atingidas pelo fogo receberam tratamentos de conservação-restauração por profissionais qualificados e tenderam a retornar aos seus locais anteriores, mesmo em fragmentos ou na qualidade de ruínas, mas também sendo aceitos e justificados a consolidação, nivelamento e reintegração cromática sobre a matéria carbonizada. Concomitantemente, no Brasil¹⁴² verificou-se que somente em duas peças houve intervenções e que nas demais o tratamento, quando ocorreu, limitou-se a limpeza mecânica superficial da fuligem, mesmo em instituições com a presença de conservadores-restauradores. O resultado, na instância nacional, tornou-se reflexo de um discurso, proferido nas entrevistas, que apontava desconhecimento em como lidar com o objeto nesse estado de conservação, seja nos campos técnico e construtivo, na assimilação da estética da perda ou na decisão de práticas mais intervencionistas de restauração.

¹⁴² Existem esculturas com dano provocado por incêndio e que também sofreram intervenções no Museu da Inconfidência em Ouro Preto/MG. No entanto, devido à falta de disponibilidade de tempo para visita *in loco* elas não foram incluídas neste Trabalho de Conclusão de Curso, mas estão entre as vinte e sete imagens mencionadas anteriormente.

Em relação aos materiais, percebeu-se a utilização quase generalizada dos acrilatos para enrijecimento da madeira, variando entre a formulação do Paraloid® B67 e o B72, e apenas a Nossa Senhora do Carmo de Santa Luzia recebeu acetato de polivinila com essa função. Apesar de não aplicado, o acetato de polivinila foi testado em protótipos durante as pesquisas realizadas para a restauração da *Virgen del Carmen*, observando-se resultado satisfatório. As consolidações do suporte, por sua vez, alternaram entre massa de serragem, com diferentes aglutinantes, pasta de celulose, resina epóxi e massa com fibra de vidro e resinas fenólicas.

De maneira bem tácita, notou-se um campo consolidado com diversas pesquisas, alternativas e materiais para tratar estruturalmente a matéria carbonizada, no entanto, quanto à estética que testemunhou o incêndio, esta foi aceita somente em casos de total ruína da policromia, como no Crucifixo da Igreja Matriz de Niedzwiedź. O Coroamento do Paravento da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, que também ficou completamente na madeira carbonizada, não se incluiria, pois se tratando de um bem móvel integrado, apresenta mais liberdade de assimilação como fragmento nos edifícios, e ainda teve como proposta a mudança de sua função de elemento artístico para objeto museológico, valorizando sua historicidade. O São Francisco do Convento de Nossa Senhora da Penha, além de não possuir policromia, não foi restaurado e a sua permanência na Capela se manteve apenas por pressão dos fiéis, já que o intuito era substituí-lo por uma réplica. Com a réplica pronta, a função da imagem carbonizada também se alterou, sendo agora parte do acervo do Museu do Convento. Curiosamente, mesmo em um Museu, verificou-se a resistência de incorporação do carbonizado, como demonstrado pelas peças do Museu de Arte Sacra da Boa Morte. Os artigos internacionais trouxeram os pedidos dos clientes de que as imagens fossem recompostas em totalidade ou que se fizessem réplicas e, em todos os casos, os originais foram valorizados e não descartados, sendo enrijecidos, consolidados e reintegrados. Cabe ressaltar o que diz STADLER¹⁴³ sobre o resultado obtido na proposta de apenas limpar e consolidar as áreas carbonizadas do Crucifixo da Capela do Hospital Municipal de Mannheim, em que se percebeu que a escultura era mais dominada na aparência das consequências do incêndio e o espectador seria mantido substancialmente desviado da informação litúrgica e artística que transmitia a obra, um Cristo sereno, consolador e benevolente, assim como a *Virgen del Carmen*. No caso do Crucifixo da Igreja Matriz de Niedzwiedź, o restaurador afirmou que o carbonizado

¹⁴³ STADLER, 2008.

contribuiu com a leitura da imagem, por se tratar de um Cristo sofredor e em estilo gótico tardio¹⁴⁴.

Após a realização dos levantamentos concluiu-se que o resultado estético da atuação de um incêndio sobre um bem móvel, sobretudo com função sagrada ou devocional, torna-se um dos mais difíceis de ser aceito.

Talvez pelas simbologias que envolvem o fogo e a correlação de tê-lo atuando sobre o corpo humano, ver uma escultura com esse dano gera uma espécie de dor e consternação, suspeita confirmada por Kieferling, Stadler, os autores da Revista Conserva Nº15, e por várias frases proferidas por diferentes pessoas ao entrarem em contato com o São Francisco de Assis Penitente restaurado para este Trabalho de Conclusão de Curso, como: “Tadinho! O que aconteceu com ele?”; “Isso é fogo???”; “Quem foi que colocou fogo nele?”; “Nossa!!!”; “Mas, você vai deixar ele assim?”; “Você vai cobrir esse queimado, né?!”; “Mas, você não vai reintegrar nem as áreas de carnação?”; “Pobre coitado! Deve ter sofrido, né?!”; “Ah, não é à toa que é penitente...”

¹⁴⁴ KIEFERLING, 1992.

10. PROPOSTA DE TRATAMENTO E JUSTIFICATIVAS

Apresentaram-se aqui as intervenções pretendidas e no próximo capítulo os relatos, com precisão, das decisões tomadas de acordo com cada problema defrontado.

10.1 Escultura de São Francisco de Assis Penitente

a) Faceamento:

- Como medida preliminar, devido ao desprendimento de camadas pictóricas verificado nas mãos.

b) Desinfestação:

- De acordo com o grau de comprometimento da peça, devido ao ataque de insetos xilófagos, e verificado a infestação ainda ativa, tornou-se necessária a proposição de tal tratamento.

c) Limpeza e consolidação das áreas carbonizadas:

- Excetuando nas porções cobertas por carnação, optou-se pela retirada mecânica das camadas carbonizadas visíveis e friáveis até alcançar a madeira mais íntegra. Ao atingir tal região, propunha-se aplicar Paraloid® B72 a 10% diluído em álcool etílico para promover seu enrijecimento. O Paraloid® B72 já havia sido utilizado para o mesmo fim, com sucesso, em restaurações de obras com madeira carbonizada, mencionados no capítulo anterior.

d) Consolidação de áreas com perda de suporte;

- Decidiu-se que as áreas de perda de suporte superficiais receberiam camadas de serragem com acetato de polivinila (PVA) diluído em água. A escolha da serragem como material de consolidação poderia ser justificada pela sua compatibilidade com o material original da obra e facilidade de aplicação em áreas superficiais, obtendo-se modelagem semelhante à anatomia da escultura. No caso do PVA, reconheceu-se ser este um adesivo forte, indicado para os fins de consolidação, e que misturado com a água tornava-se mais fluído, menos viscoso, e ao secar evitava a formação de película e o excesso de enrijecimento. As áreas de perda de suporte foram divididas em dois grupos para o tratamento estético, a ser realizado após a consolidação com serragem: o de carnação e o

de partes cobertas pelas vestes. As áreas de carnação receberam nivelamento e reintegração cromática, enquanto o de partes cobertas pelas vestes seria finalizado com uma camada de massa de serragem extremamente fina, com PVA e água, em que se acrescentavam pigmentos para tonalização ou ser reintegrada com cores que reproduzissem as porções carbonizadas. Seguir o carbonizado nessas partes deveu-se ao fato de que este representava o maior percentual em extensão superficial, ficando as áreas de perda mais integradas à escultura. Para as áreas internas com perda de suporte, optou-se pela introdução de microesfera de vidro e Paraloid® B72 a 10% em álcool etílico, a partir de uma mistura bem fluida. A resina acrílica, durante seu processo de secagem, enrijecia a madeira e, juntamente com a microesfera, criava um consolidante inerte, que se adequava ao espaço interno na escultura, com pouco peso.

e) Complementação de partes (dedos do pé esquerdo):

- O tratamento do pé seguia o mesmo destinado às demais áreas com perda, ou seja, a partir da introdução de massa de serragem com PVA e água. No entanto, pensou-se na modelagem dos dedos, de acordo com a referência do outro pé, com resina epóxis. A complementação dos dedos tornou-se necessária, pois em uma imagem de vestir pés, mãos e rosto eram zonas de interesse, que se destacavam por estarem expostos. Para o São Francisco de Assis Penitente os membros ainda eram mais relevantes, pelos pés descalços que faziam parte da sua iconografia. Vale ressaltar que o pé funcionava como local a qual o fiel tinha acesso, onde ele tocava na maioria das procissões e altares, não podendo estar estruturalmente frágil.

f) Remoção de repintura:

- Através da análise da fotografia da fluorescência de ultravioleta notou-se a presença de uma camada de repintura parcial na região da testa, no nariz, no contorno dos olhos e nas sobrancelhas, no pescoço, na nuca, na barba, nos cabelos, nas mãos e nos pés (Repintura 3). Os exames estratigráficos e as prospecções informaram que abaixo da Repintura 3 existiam duas outras, Repinturas 2 e 1. As repinturas encontravam-se ressecadas, quebradiças e com início de desprendimento, além de marcadas pela execução em questionável apuro estético, material e técnico, que comprometeram a talha juntamente com o encobrir de detalhes iconográficos, como as chagas. Sabia-se, igualmente, que a policromia original estava em boas condições, sendo também possível atingi-la com a supressão mecânica das repinturas. Os exames e as características da policromia

explicitados nos capítulos precedentes levaram à proposta da remoção das repinturas, no entanto, considerando-se ser este um processo único e irreversível, não seria adequado realizá-lo sem uma justificativa plausível, ou seja, sem um Critério de Intervenção, o capítulo seguinte.

g) Retirada da pintura branca:

- Sabendo que a tinta branca foi aplicada após o incêndio, com a Repintura 1, e procedendo a remoção do carbonizado e desta repintura nas carnações, fez-se lógica a proposta da retirada dessa, até mesmo em prol de uma correspondência cronológica da policromia. Somou-se a busca por maior harmonia estética, excluindo o branco, que resultava em contraste acentuado com o negro, dando vista aos tons da madeira. A madeira original apresentava tom marrom claro, mas sofreu alteração cromática de acordo com a quantidade de fogo/ calor a que esteve exposta. Existiam diferentes tons escurecidos e que eram mais condizentes com o tom negro da carbonização do que o branco sujo e com restos de camadas pictóricas.

h) Nivelamento:

- As lacunas até o suporte da carnação deveriam ser niveladas com massa de carboximetilcelulose a 4% e PVA na proporção de 3:1, utilizando carbonato de cálcio como carga.

i) Apresentação Estética¹⁴⁵ e Reintegração Cromática:

- Com aquarela de boa qualidade, utilizando técnica ilusionista e pontilhismo. A maior quantidade de áreas para reintegração localizava-se nos pés, mãos e cabeça, locais expostos e de muita visibilidade para a imagem de vestir.

j) Confecção de pino de madeira:

¹⁴⁵ O termo Apresentação Estética foi apresentado no Terceiro Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, sendo conhecido por aula de Guillermo Joiko Henriquez e distribuído em espanhol no material mimeografado proveniente do 1º Curso de Restauração do Centro de Restauração de Bogotá, de 1978. Em tradução livre de Martha Beatriz Plazas de Fontana, para as disciplinas Restauração de Pinturas sobre tela e Escultura Policromada, tem-se que: “A apresentação estética é uma problemática mais complexa que não se refere ao tratamento das lacunas em toda a extensão, mas também a alterações de cores ou sujidades, nas alterações irreversíveis dos materiais empregados, desequilíbrio na pátina, obras não reintegráveis ou que podem ser perfeitamente apresentadas sem a reintegração específica das lacunas. A apresentação estética atua, inclusive, antes de iniciar a restauração, selecionando técnicas, materiais, avaliando elementos ou eliminando-os; exigindo determinadas práticas que tratam problemas mais sutis da imagem seguindo uma leitura cromática, matéria e formal, muito mais aguda, requerendo uma educação visual mais segura. Requer uma sensibilidade racionalizada que incluirá, também, em muitos casos, em relação a determinados objetos, problemas de marcos, pedestais, proteção, iluminação e outros elementos que determinem uma leitura adequada do objeto. [...]”

- Notou-se um orifício ao centro da mão esquerda correspondente ao local para recebimento da caveira, no entanto necessitava-se de um pino para conexão entre ambas.

l) Proteção:

- Aplicação de verniz Paraloid® B72 a 10% em xilol com 3% de cera microcristalina nas áreas de reintegração e sobre a madeira, carbonizada ou não. A mistura do verniz com a cera, além de resultar em um caráter acetinado para a escultura, aumenta a hidrofobia, sendo importante na proteção da aquarela e da obra como um todo.

10.2 Base

a) Desinfestação:

- Com a observação de diversos pequenos orifícios no suporte e já consciente da infestação ativa na escultura, desinfestar a base era um procedimento consequente.

b) Limpeza e camada de proteção da haste metálica:

- A haste precisava ser lixada para eliminação da ferrugem e depois receber uma camada de cera microcristalina e Paraloid® B72 (50:50) diluídos em xilol, para proteção.

c) Limpeza e consolidação das áreas carbonizadas:

- Na face inferior alguns pontos de carbonização foram identificados, sendo necessário o desbaste e aplicação de Paraloid® B72 a 10% em álcool etílico para enrijecimento.

d) Remoção de repinturas:

- Em uniformidade à escultura do São Francisco de Assis Penitente, a camada pictórica original devia ser retomada.

e) Consolidação de suporte (regiões desbastadas, galerias superficiais, rachaduras e fechamento de orifícios):

- Seguindo o proposto para a escultura, ou seja, utilização de uma massa de serragem fina, com PVA e água.

f) Apresentação estética:

- Harmonização de áreas após a remoção de repinturas, seja reintegrando pontualmente com aquarela nos resquícios de policromia original, pigmentando as consolidações em serragem ou amenizando manchas esbranquiçadas na madeira com o corante *Vieux Chêne*¹⁴⁶.

g) Proteção:

- Uso de Osmocolor®¹⁴⁷, introduzido à pincel, em áreas de madeira exposta e, nas regiões com policromia, utilização apenas de verniz Paraloid® B72 a 10% em xilol com 3% de cera microcristalina, ao ser aplicado por aspersão em toda a parte de madeira da base.

10.3 Atributos – Caveira e Cruz

a) Para a caveira:

- Não existiam fragilidades na madeira, por isso consolidações se tornavam desnecessárias. As partes da mandíbula e do osso facial apresentavam pequenas perdas de suporte, porém estavam estabilizadas e bem integradas com o restante da escultura, não carecendo de intervenções. Havia indícios de que uma camada subjacente ao material ceroso, como no caso da escultura do São Francisco de Assis Penitente, podia ser alcançada na remoção de repinturas. Caso necessário, nivelamento com massa de carboximetilcelulose a 4% e PVA na proporção de 3:1, utilizando carbonato de cálcio como carga e reintegração com tinta a base d'água de boa qualidade e uso posterior de verniz de proteção (Paraloid® B72 a 10% em xilol com 3% de cera microcristalina).

b) Para a cruz:

- Remoção de repinturas, deixando-a na madeira, pois se constatou que a cruz se tratava de uma intervenção, sem correspondência à camada pictórica original. Preservação apenas da estrutura do atributo (suporte), já que as repinturas no São Francisco de Assis, na caveira e na base foram retiradas. Amenização de manchas esbranquiçadas na

¹⁴⁶ *Vieux Chêne*: “ Palavra francesa (velho carvalho) para designar uma mistura em pó de tonalidade castanho escuro, com base em corantes ácidos. Serve para o tingimento de todos os tipos de madeira. Pode ser misturado com água (3/1) ou álcool (3/2). Dissolve mais facilmente com água morna”.(Disponível em:< <http://www.restaurarconservar.com/Vieux-Chene-500gr> >. Acesso em: 04 nov.2017)

¹⁴⁷ Osmocolor Stain possui registro no IBAMA como stain preservativo, o que comprova sua ação prolongada e eficiente na proteção contra fungos que mancham e diminuem a vida útil da madeira. Contém duplo filtro solar e resinas que repelem água e evitam o empemento; penetra nos veios da madeira e acompanha os movimentos naturais, o que inibe o aparecimento de trincas superficiais; sua degradação é lenta, por erosão; alta resistência às ações climáticas. (Disponível em:< <http://www.montana.com.br/Produtos/Consumidores/Linha-Decorativa/Stains-Preservativos/Osmocolor-Stain-Cores-Semitransparentes> >. Acesso em: 04 nov.2017)

madeira, devido aos possíveis resquícios de base de preparação, com o corante *Vieux Chêne*.

10.4 VESTES

a) Limpeza:

- A relação com os tecidos das imagens de vestir sempre foi a de constante substituição, como se realmente fosse uma roupa de um ser humano, passível de ser trocada na ocasião de uma data comemorativa ou quando do seu envelhecimento. Como as vestes da imagem de São Francisco de Assis Penitente apresentavam apenas problemas pontuais, acreditou-se que elas deviam permanecer, passando por limpeza das sujidades, retiradas das manchas de tinta respingada e contenção do amarelecimento, algo obtido pela lavagem dos tecidos, com água e sabão neutro, seguido de secagem.

b) Sistema de fechamento:

- A túnica necessitava de outro sistema de fechamento, pois os colchetes estavam oxidados e as linhas que os sustentavam esgarçadas. Pensou-se na introdução de um fecho de contato auto adesivo (Velcro®), utilizando-se apenas a linha de costura para fixação, sem aumentar o volume ou causar perfurações (o que aconteceria se botões fossem aplicados). O mesmo sistema devia ser utilizado na sub-túnica. Devido a variedade de cores vendidas comercialmente, os tons dos fechos podiam se aproximar aos dos tecidos.

c) Pequenos reparos:

- Realizados com linha da cor semelhante e utilizando pontos visíveis, de acordo com os critérios de restauração de tecidos.

11. CRITÉRIOS DE INTERVENÇÃO

Apesar das diversificadas questões estruturais, o problema que exigiu o maior número de discussões para o São Francisco de Assis Penitente dizia respeito a sua policromia. A escultura, do século XIX, compõe a imaginária da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade, bem imóvel que intercalou períodos de abandono, com outros de intervenções realizadas por profissionais não qualificados em conservação-restauração, o que refletiu no espaço arquitetônico, bens integrados e móveis na forma de extensiva infestação de insetos xilófagos, substituição de elementos, decapagem de policromias com ácidos e sucessivas repinturas.

No estado de conservação inicial da obra, em restauração desde 2014, se destacava o carbonizado superficial de cerca de 80% do suporte, inclusive sob a policromia concentrada nas áreas de carnação e composta por original em têmpera e três repinturas oleosas. Nas áreas carbonizadas sem carnação, aplicou-se uma tinta branca para mascarar o enegrecimento, atestando, também, a necessidade de manuseio e talvez da permanência da imagem no culto ativo. Não existiam registros sobre o incêndio que acometeu a escultura, no entanto, sua topografia atestou que a ação do fogo foi intensa e ascendente, da região posterior à frontal e do lado direito para o esquerdo. Após os exames de radiografia-X e estratigrafia, percebeu-se que as camadas de repintura protegeram a carnação original, ao mesmo tempo em que a tinta branca sustentou uma madeira superficialmente friável.

Optou-se por remover as repinturas e a tinta branca, valorizando a policromia original, já que o mesma, apesar de atingida pelo incêndio, se encontrava estável, de boa qualidade, condizente com a talha e com a iconografia. A escolha de subtração da Repintura 3 deu-se desde o início, pois além de aplicada apenas parcialmente nas áreas de carnação da cabeça, mãos e pés, seu material encontrava-se frágil, quebradiço e com muita sujidade na composição da tinta, além de introduzida sem respeitar limites anatômicos e estéticos. Todavia, por um considerável tempo, pensou-se na manutenção da Repintura 2, movido pela pesquisa realizada na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade e a observação do conjunto, que demonstrava a mesma camada pictórica visível nas esculturas e retábulos. Assim, garantia-se a uniformidade do acervo e a retratabilidade posterior do original. Em visita ao Laboratório de Conservação-Restauração de Escultura (LABORE), realizada em 13 de Outubro de 2015, a professora Mônica Eustáquio Fonseca, então coordenadora do Inventário do Patrimônio

da Arquidiocese de Belo Horizonte, informou sobre a existência de um profissional que trabalhou, entre as décadas de 1920 e 1930 na região de Santa Luzia, Raposos e Brumadinho, intervindo em peças sacras. Havia a sua assinatura em algumas obras, Sebastião Pinho, sendo recorrência do pintor o uso dos tons amarelados para as áreas de carnação.

O nome do “restaurador” que mencionei é Sebastião de Pinho. Ele trabalhou na década de 1920 / 1930. Não sei se em anos posteriores. A data que mencionei, 1922, está errada, trata-se na verdade de 1929. Não consegui localizar as fotos que trazem o nome dele assinado nas peças que interviu, porque na época não tínhamos máquina digital e fica mais difícil localizar nos negativos. Mas temos referência de sua presença em Santa Luzia – acho que ele era de lá, e em Raposos, também na região do Paraopeba – Brumadinho.¹⁴⁸

Esse novo dado reforçou a decisão de permanência da Repintura 2, porém outras pesquisas sobre o assunto precisavam ser executadas. Na remoção de repinturas, um dos dilemas no rol de discussões do conservador-restaurador, como afirmou Ballestrem¹⁴⁹, repinturas raras vezes constituíam um perigo para a conservação de uma obra de arte e, por outro lado, sua eliminação e a maneira como essa se realizava eram feitos irreversíveis que, se bem executados, revelavam e faziam inteligível um documento valioso, mas, se não, também podiam destruí-lo para sempre. Além disso, repintar inseriu-se em um contexto histórico-social, em que se considerava apropriado a reversão da pátina ou da lacuna, suprindo a necessidade do novo, com a valorização de outro estilo em detrimento do anterior, sendo um ato que agregava mais um substrato do tempo à obra. Segundo Riegl¹⁵⁰, principalmente entre as camadas menos cultivadas da população, se esperava do monumento a aparência nova e fresca de uma obra recém-criada, o valor de novidade, ou seja, aquela atitude milenar de atribuir ao novo uma incontestável superioridade sobre o velho.

O caráter acabado do novo, que se exprime da maneira mais simples por uma forma que ainda conserva sua integridade e sua policromia intacta, pode ser apreciada por todo indivíduo, mesmo completamente desprovido de cultura. É por isso que o valor de novidade sempre será o valor artístico do público pouco cultivado¹⁵¹.

¹⁴⁸FONSECA, Mônica Eustáquio. (inventario@pucminas.br). *Referência nome "restaurador"* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por alinecgramos@ufmg.br em 13 out. 2015

¹⁴⁹BALLESTREM, 1970, p.73

¹⁵⁰RIEGL, 2014

¹⁵¹RIEGL, 2014, p.96

Deste modo, as deliberações de remoção exigiam do conservador-restaurador o amplo conhecimento material do objeto, suas características históricas e sua função, considerando também o parecer do proprietário, já que se podia eliminar juntamente com as intervenções laços devocionais, de memória e identidade. Na imagem de vestir de São Francisco de Assis Penitente, as repinturas ainda protegeram o original após o incêndio, tornando-se parcela essencial da história da escultura.

Durante a remoção mecânica da Repintura 3 percebeu-se que a Repintura 2, por ser muito fina e de material semelhante a Repintura 3, estava bastante aderida e se desprendia junto ao toque do bisturi. Tal ocorrência demonstrou a instabilidade da camada, o que gerou o questionamento sobre a viabilidade de sua preservação, revelando por inúmeras vezes a Repintura 1 e o original. A observação das perdas até a Repintura 1 e dos exames realizados deixaram transparecer uma camada com qualidade estética, material e técnica bastante inferior ao predicado da talha e, quanto ao original, uma policromia estável e detentora de características iconográficas, como as chagas.

A escultura em madeira policromada, como o próprio nome diz, tratava-se da conjunção harmoniosa da fatura escultórica com as cores que recebia, ou seja, sua importância residia nesta relação particular e única. A policromia não devia ser vista como um colorido sobre a madeira, pois era parte integrante, sujeita a evolução estilística, técnica e estética, sendo considerada documento importante para a compreensão da obra.¹⁵² Assim, repinturas inseriam-se nos contextos agregando mais um caráter histórico, que em alguns casos tornavam-se tão importantes quanto o original e, ainda, segundo Coelho¹⁵³, repinturas e outras intervenções de acréscimos em obras de arte, foram realizadas, provavelmente, com intenção de embelezar, algo também defendido por Martínez e Ramos¹⁵⁴:

Se entiende por repinte toda intervención, total o parcial, realizada con la sola intención de disimular u ocultar daños existentes en la policromía, imitando o transformándola; normalmente no respeta los límites de la laguna y no suele tener intención de cambiar o actualizar la decoración del objeto.¹⁵⁵

Todavia, encontravam-se repinturas feitas com má qualidade, executadas com tintas comerciais, ou que chegavam a alterar a volumetria entalhada, como no caso da

¹⁵² BALLESTREM, 1989

¹⁵³ COELHO, 2011, p.12

¹⁵⁴ MARTÍNEZ; RAMOS, 2001, p.650

¹⁵⁵Entende-se por repintura toda intervenção, total ou parcial, realizada com a única intenção de dissimular ou ocultar danos existentes na policromia, imitando ou transformando-a; normalmente não respeita limites da lacuna e não tem só intenção de mudar ou atualizar a decoração do objeto. (Tradução nossa)

Repintura 1 do São Francisco de Assis Penitente. Feita para solucionar as consequências do incêndio, a base de preparação utilizada nesta repintura era excessivamente grossa, cerca de 2,0 mm a 5,0 mm, o que obturou superficialmente diversas galerias e lacunas, encobriu áreas carbonizadas e detalhes da talha¹⁵⁶. No entanto, a espessura da base de preparação e a sua incompatibilidade com a madeira carbonizada resultou em uma série de craquelês, falta de adesão e desprendimento, em placas, ao inserir o bisturi. As cores utilizadas destoavam de qualquer imagem na Igreja Matriz e a má qualidade da tinta fez com que somente vestígios permanecessem, por exemplo, nas regiões dos pelos (cabelos, barba e sobrancelhas). Assim, a permanência da Repintura 1 como camada pictórica visível nas áreas de carnação era insustentável. Ciente da contemporaneidade da tinta branca com a Repintura 1 e procedendo a remoção desta repintura nas carnações, fez-se consequente a proposta da retirada da tinta branca, em prol de um não anacronismo da policromia e a busca por maior harmonia estética, dando vista aos tons da madeira. A exclusão da tinta branca deixava, ainda, o suporte mais acessível para seu tratamento quanto à carbonização e aos pontos de ataque de térmitas.

Segundo Brandi¹⁵⁷, que discorreu sobre as instâncias estética e histórica que norteiam o restabelecimento da unidade potencial de uma obra de arte, ambas deviam ser respeitadas sem que viessem a constituir um falso histórico ou a perpetrar uma ofensa estética, mesmo quando contraditórias. Porém, se “a adição deturpa, desnatura, ofusca, subtrai parcialmente à vista a obra de arte, essa adição deve ser removida”.¹⁵⁸ As intervenções de repintura que ocorreram na obra, juntamente com a introdução da tinta branca, não se harmonizavam bem à mesma, perdendo o fato histórico em relação à harmonia estética. No entanto, não se podia negar o papel importante exercido por essas camadas ao conseguirem manter estável, por muitos anos, uma escultura tão comprometida pelo fogo, porém se notou a incapacidade dessa manutenção estrutural, sendo possível com a restauração a retomada da sua legibilidade e legitimidade.

Aparecendo a policromia subjacente, essa veio com qualidades técnicas e estéticas não observadas nas repinturas, com destaque para a coloração que representava um São Francisco de Assis negro¹⁵⁹. Concomitantemente, a carnação bem preservada

¹⁵⁶A base de preparação grossa da Repintura 1 gerou o engano no conservador-restaurador de que tal repintura se tratava da camada original, pois durante os primeiros exames estratigráficos realizados após a base de preparação da Repintura 1 chegava-se a um tom marrom, semelhante a madeira, considerado naquele momento como suporte. Posteriormente, com o início da remoção da Repintura 3 nos pés, algumas perdas que iam até a Repintura 1 revelaram chagas subjacentes, concluindo-se sobre a existência de outra camada, ou seja, uma carnação amarronzada e pouco comum nas representações do São Francisco de Assis.

¹⁵⁷BRANDI, 2004

¹⁵⁸ BRANDI, 2004, p.84

¹⁵⁹ Ver discussão em CONSIDERAÇÕES FINAIS.

acompanhava-se, em percentual menor, por lacunas provenientes da ação do incêndio, insetos xilófagos e choque mecânico.

Assim, posteriormente a exclusão das repinturas, a discussão coube ao tratamento das lacunas de suporte e da camada pictórica da policromia original, chegando-se ao que Bailão^{160,161} já havia anunciado, de que “a primeira tomada de decisão está relacionada com a reintegração, ou não, de uma determinada obra. [...]. Segundo a autora citada, o conservador-restaurador devia, mediante a obra, responder a uma série de perguntas¹⁶², que o levava a optar pela “reintegração, ou não”¹⁶³. Assim, na sequência, buscou-se responder a estas questões sobre o conjunto escultórico do São Francisco de Assis Penitente.

a) “Qual o motivo para reintegrar? ”¹⁶⁴

Por ser uma imagem de vestir, as áreas de carnação tornavam-se pontos focais de apreciação e, por isso, pensou-se na recomposição das lacunas apenas destas, ficando no suporte as demais perdas de policromia do São Francisco de Assis, da base e dos atributos;

b) “Qual a proporção de superfície cromática original em relação à reintegrável? ”¹⁶⁵

Somando todas as áreas de carnação, superfícies com policromia original, as lacunas reintegráveis no São Francisco de Assis não ultrapassavam 20%, percentual destacado por Myriam Seck-Dewaide¹⁶⁶ e Bailão¹⁶⁷, que desenvolveram as seguintes explicações:

Il faudrait donc suivre la règle suivante: il faut essayer d'obtenir le maximum de lisibilité avec le minimum de bouchages formels, le minimum de mises à niveau des lacunes et le minimum de retouches. La limite maximale de ce qu'on peut appeler "retouche" doit impérativement se situer sous les 20% de la surface. (El c'est encore beaucoup trop!) À partir de là, on doit parler de "reconstitution" et encore au-delà (vers les 40%), on obtient une falsification.¹⁶⁸

¹⁶⁰ Ana Maria dos Santos Bailão é uma conservadora-restauradora portuguesa cuja Tese, defendida em 2015 (Critérios de Intervenção e estratégias para a avaliação da qualidade da reintegração cromática em pintura), trouxe um panorama bem ampliado para os quesitos da reintegração cromática. Apesar dos seus estudos contemplarem pinturas, os conceitos revisados e as novas propostas contemplam intervenções em obras de qualquer suporte, sendo, portanto, utilizado aqui para refletir a reintegração cromática de uma escultura.

¹⁶¹ BAILÃO, 2015, p.235

¹⁶² BAILÃO, 2015, p.236-238

¹⁶³ BAILÃO, 2015, p.235

¹⁶⁴ “A ausência de resposta a esta questão pode significar que não é necessária uma intervenção ou que o conservador-restaurador não está apto a intervir.” (BAILÃO, 2015, p. 236)

¹⁶⁵ “Se a intervenção dá origem a um falso histórico, talvez a melhor opção seja a não intervenção.” (BAILÃO, 2015, p. 236)

¹⁶⁶ SECK-DEWAIDE, 2002

¹⁶⁷ BAILÃO, 2015, p. 236

¹⁶⁸ A seguinte regra deve, portanto, ser seguida: devemos tentar obter a máxima legibilidade com o mínimo de obstruções formais, o mínimo de atualizações de lacunas e o mínimo de reintegração. O limite máximo do que pode ser chamado de “reintegração” deve

Quando as lacunas são muito extensas ou constituírem mais de 20% da imagem original, não é recomendado tentar reconstruir a área lacunar, sobretudo se for numa zona de mãos, rostos, narizes ou olhos. Nestas condições, qualquer reconstrução é hipotética, uma suposição do conservador-restaurador.¹⁶⁹

No entanto, em relação a escultura, a forma acarretava o que Philippot¹⁷⁰ chamou de lacunas relativas, pois excluindo-se a policromia a talha permanecia, não caracterizando uma reconstrução hipotética:

Las lagunas de una policromia ya no son identificables, desde el punto de vista estético, con las de una pintura. En efecto, en la medida que se ha conservado la forma esculpida, sólo se trata de una laguna relativa y no de una laguna total como en el caso de una pintura.¹⁷¹

Assim, haviam para a escultura ainda mais referências para a reintegração, considerando-se aqui como lacunas reintegráveis as que seriam tratadas a partir dos três parâmetros estipulados por Mora, Mora e Philippot¹⁷², ou seja, reintegração da pátina, reintegração do desgaste na camada de pigmento e reintegração das lacunas profundas, sendo que cabiam às duas primeiras a harmonização estética a partir da inserção de veladuras, uniformizando pátinas, abrasões e perdas da camada pictórica que não atingiram a base de preparação. Já a reintegração das lacunas profundas tratava-se da introdução de massa de nivelamento e estratos de pigmento, em técnicas miméticas ou diferenciadas;

c) “Há referências formais e cromáticas suficientes para a reconstrução da composição pictórica?”¹⁷³

Por ser a policromia da carnação muito simples, em única cor para cada fragmento, o entorno das lacunas fornecia as informações cromáticas necessárias para a reintegração;

d) “Qual a função atribuída ao bem cultural?”¹⁷⁴

imperativamente ser inferior a 20% da superfície. (E ainda é muito!) Além disso, é preciso falar de "reconstituição" e ainda, para os 40%, obtém-se uma falsificação.” (*Tradução nossa*)

¹⁶⁹ BAILÃO, 2015, p. 271

¹⁷⁰ PHILIPPOT, 1970, p.248-252

¹⁷¹ “As lacunas de uma policromia não são mais identificáveis, do ponto de vista estético, com as de uma pintura. Na verdade, na medida em que a forma esculpida foi preservada, é apenas uma lacuna relativa e não uma lacuna total como no caso de uma pintura.” (*Tradução nossa*)

¹⁷² MORA; MORA; PHILIPPOT, 1984, p.306-308

¹⁷³ “A existência de algumas referências pode ser insuficiente para avançar para a reintegração, uma vez que a intervenção do conservador-restaurador pode deturbar a essência da forma e do desenho.” (BAILÃO, 2015, p. 236)

¹⁷⁴ “Contemplação simbólica, função utilitária, entre outros. A função atribuída ao objeto artístico tem influência na decisão acerca da intervenção ou não intervenção e na seleção da metodologia a seguir.” (BAILÃO, 2015, p. 236)

Contemplação simbólica, apesar da imagem ter ficado um período considerável, mas não determinado, na reserva da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade;

e) “Qual o objetivo da reintegração? ”¹⁷⁵

Reabilitar a escultura esteticamente, harmonizando suas lacunas nas áreas de carnação, promovidas ou não pelo incêndio, sem suplantar este episódio de sua história;

f) “Quais os métodos e técnicas mais adequados? ”¹⁷⁶

Optou-se pelo uso do pontilhismo e da mimética, com aplicação de aquarela de boa qualidade sobre massa de nivelamento feita com acetato de polivinila, carboximetilcelulose e carbonato de cálcio;

g) “A extensão da reintegração é absolutamente necessária? ”¹⁷⁷

Limitou-se a reintegração as áreas de carnação visíveis, ou seja, mãos até o punho, pés e cabeça, sendo a mínima necessária;

h) “O dano afeta a sobrevivência da obra enquanto imagem, símbolo? ”¹⁷⁸

As deteriorações existentes na obra, fizeram com que esta sofresse três repinturas e, posteriormente, fosse recolhida na reserva da Igreja Matriz. O retorno com as perdas e carbonizações expostas acarretaria mais suscetibilidade para uma nova exclusão da imagem ou intervenções realizadas por profissionais inadequados;

i) “É possível reintegrar a obra de forma a facilitar a sua leitura, mas sem reconstrução? ”¹⁷⁹

Por não apresentarem padrões ornamentais, terem apenas uma cor e muita simplicidade compositiva, as lacunas propiciavam facilidade para reprodução da coloração e textura do seu entorno. A reconstrução foi utilizada apenas na reintegração do desgaste na camada pictórica que compunha o encaminhamento do sangue, proveniente das chagas;

j) “Os materiais a utilizar podem ser ecológicos? ”¹⁸⁰

¹⁷⁵ “Sem efetuar esta interrogação é mais difícil decidir sobre qual o tipo de reintegração a utilizar.” (BAILÃO, 2015, p. 237)

¹⁷⁶ “No caso de dúvida, talvez a melhor opção seja a não intervenção, até encontrar respostas válidas e fundamentadas que justifiquem o uso de determinado método/técnica.” (BAILÃO, 2015, p. 237)

¹⁷⁷ “Reflexão fundamental uma vez que se deve intervir o estritamente necessário.” (BAILÃO, 2015, p. 237)

¹⁷⁸ “Em caso afirmativo, a reintegração é uma prioridade e uma necessidade. Se a resposta é negativa, então a reintegração fragmentária pode ser suficiente, ou até mesmo, não fazer nada.” (BAILÃO, 2015, p. 237)

¹⁷⁹ “A reconstrução implica, normalmente, um pouco de interpretação artística por parte de quem executa, inclusive, utilizando uma técnica diferenciada. Volumes, sombras e luzes podem ser alterados. Quanto mais se evitar a reconstrução, melhor.” (BAILÃO, 2015, p. 237)

¹⁸⁰ “O planeta terra em pleno século XXI acusa os erros passados e presentes de forma fatal. A intervenção numa obra de arte não tem que ser mais uma intervenção humana que contribui para a degradação do planeta. Por isso, pela saúde dos conservadores-restauradores e da qualidade do ambiente, é importante mudar a mentalidade e apelar à utilização de produtos não tóxicos e ecológicos.” (BAILÃO, 2015, p. 238)

Utilizou-se a aquarela *Winsor & Newton®* e uma massa de nivelamento composta de acetato de polivinila, carboximetilcelulose e carbonato de cálcio. Nenhum desses materiais foi considerado tóxico ou nocivo ao meio ambiente, sobretudo com a maneira correta de realização dos descartes;

I) “Qual a função da obra após a intervenção? ”¹⁸¹

Objeto sacro, quiçá devocional. Ao retornar a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade, esperava-se que um melhor local de acondicionamento ou exposição lhe fosse proporcionado;

m) “Onde será exposto o objeto e se a intervenção proposta resistirá adequadamente às condições de exposição? ”¹⁸²

As camadas de proteção aplicadas, com Osmocolor®, Paraloid® B72 e cera microcristalina, além do Dragnet® resultaram em grande resistência a intempéries, microrganismos e insetos. Mesmo voltando para a reserva, sem uma rotina de manutenção, as intervenções foram pensadas com certa margem de segurança. No caso da reintegração, os vernizes finais cumprem muito bem essa função.

Após responder as perguntas propostas por Bailão¹⁸³ evidenciou-se a sinalização positiva para reintegrar as lacunas da carnacção. No entanto, a autora ainda ressaltava em sua Tese¹⁸⁴ que quando a peça em estudo apresentava lacunas complexas tornava-se importante a análise de quatro passos de investigação preliminar: “levantamento das informações históricas, iconográficas e técnicas”; “estudo dos elementos da forma, a linha, a proporção, a perspectiva, a figura, a anatomia, o formato, os contornos”; “tipologia e protagonismo da lacuna no conjunto global”; “estudo cromático da camada pictórica”. Destes quatro, três já foram realizados e expostos nos capítulos anteriores, cabendo aqui apontamentos quanto a “tipologia e protagonismo da lacuna no conjunto global” da obra. Como indiretamente resumido nas respostas acima, as lacunas do São Francisco de Assis se dividiam em: lacunas de pátina, de camada pictórica e de base de preparação, ou seja, de reintegração da pátina, de reintegração do desgaste na camada de pigmento e de reintegração das lacunas profundas, respectivamente. O fogo foi o agente principal para a formação dessas lacunas, pois, com seu calor, além de gerar diversas bolhas na camada pictórica, que se desprenderam

¹⁸¹ “Em função da sua utilização, uma mesma reintegração pode ser considerada excessiva, por exemplo para um museu, ou insuficiente, por exemplo, para um particular ou para a Igreja.” (BAILÃO, 2015, p. 238)

¹⁸² “Caso se chegue à conclusão que são essas mesmas condições que contribuem para a degradação do mesmo, devem ser melhoradas, antes da intervenção, ou o objeto artístico deverá ser colocado noutro local.” (BAILÃO, 2015, p. 238)

¹⁸³ BAILÃO, 2015, p.236-238

¹⁸⁴ BAILÃO, 2015, p.197

com a Repintura 1, sua ação direta também levou a carbonização, o que deixou exposto o suporte. Por estarem em áreas de carnação, o protagonismo dessas lacunas foi considerável indiscutível, sendo pontos focais e de referência da obra. As vestes conseguiam amenizar parcialmente o ruído causado pelas lacunas, porém não suplantavam suas presenças de maneira significativa, sobretudo no rosto.

É frequente antes do processo de reintegração apelar-se ao respeito pela História do objeto, pretendendo-se assim, simultaneamente, respeitar as marcas do tempo e devolver o objeto a um estado próximo da sua criação. Os dois objetivos são contraditórios uma vez que para aproximar a obra daquilo que seria no ato de criação é necessário eliminar certas marcas do tempo. Por este motivo, é essencial uma reflexão ponderada sobre a necessidade da reintegração e onde deve ser feita essa ação de caráter estético. É necessário nesta fase eleger qual a intervenção mais adequada para o objeto e assumir responsabilidade sobre essa decisão, pois tal como indicado por Ashley-Smith «os tratamentos de restauro podem produzir (...) alterações no seu valor [dos objetos]». ¹⁸⁵

Nesse sentido, lembrando do apelo ao respeito pela “História do objeto” buscaram-se referências de outros casos de esculturas que sofreram o mesmo tipo de dano, para averiguar como a história dos incêndios se refletia no tratamento estético final dado. Na pesquisa disposta no Capítulo 9, ficou evidente que as intervenções dadas a matéria carbonizada seguiam uma tendência paradigmática dividida em dois extremos, um que demonstrou o desconhecimento e a falta de credibilidade de que a matéria carbonizada podia ser retrabalhada, não havendo nem procedimentos de conservação, e outro de que o aspecto final do queimado devia ser revertido, levando a reintegração cromática completa durante as restaurações. Mesmo as imagens de vestir, *Virgen del Carmen* do Chile e Nossa Senhora do Carmo de Santa Luzia/MG, recebendo tecidos que encobriam o carvão, foram niveladas e reintegradas sob estes, deixando nenhum ou poucos vestígios do fogo em si. Os levantamentos serviram para ratificar a escolha de reintegrar as áreas de carnação do São Francisco, porém aqui em harmonia à sua história, respeitando-se as alterações cromáticas sofridas em algumas regiões, as perdas de camada pictórica oriundas dos desprendimentos das bolhas provocadas pelo calor e, principalmente, deixando as áreas originalmente sem policromia, abaixo das vestes, com o aspecto do carbonizado.

¹⁸⁵ BAILÃO, 2015, p.246-247

12. INTERVENÇÕES REALIZADAS

Segundo a estrutura preliminar da Proposta de Tratamento, discriminaram-se neste capítulo as atividades e resultados obtidos com cada uma das intervenções. No entanto, os itens da Proposta foram alterados de acordo com as novas circunstâncias que a obra apresentava. Decidiu-se pela separação do diário de obra por tipo de processo, já que, como o conjunto escultórico do São Francisco de Assis Penitente foi trabalhado de 2014 a 2017, um mesmo procedimento ocorreu em anos diferentes e tornava a descrição cronológica repetitiva. Assim, o material fotográfico que registrou as intervenções apareceu disposto ordenado por data em um mesmo procedimento, mas, algumas vezes, sem uma inter-relação entre os diferentes.

12.1 Escultura de São Francisco de Assis Penitente

12.1.1 Faceamento e Refixação de Policromia

O faceamento foi utilizado em três momentos: em caráter emergencial, na chegada da obra, e os outros dois durante a consolidação do suporte.

Os trabalhos de faceamento emergencial foram os primeiros a serem executados na escultura, ainda em maio de 2014, após a entrega do São Francisco de Assis Penitente nas dependências do Curso. Detiveram-se às duas mãos e antebraços, sendo realizados com papel japonês de 15,0 g/m² e carboximetilcelulose a 4% em água (ver Fotografia 78). Posteriormente, em setembro daquele ano, optou-se por iniciar a retirada do faceamento para refixação da policromia fragilizada. O papel japonês foi sensibilizado com água e com o próprio adesivo diluído também a 4%, sendo tal operação dificultada pelo desprendimento da policromia. A policromia encontrava-se elevada em placas, não havendo área suficiente no suporte para que ela se aderisse. Houve a aplicação de álcool etílico 92,8% para que as fibras da madeira se dilatassem, diminuíssem-se as tensões superficiais, e o adesivo, a própria carboximetilcelulose, fosse aceito e propiciassem a união da policromia. Com o auxílio de entretela sem goma, a policromia foi levemente comprimida até que conseguisse se ajeitar na anatomia do suporte. Em muitos pontos abaixo da policromia, era perceptível que a madeira se encontrava carbonizada (ver Fotografia 79).

Durante a consolidação do suporte nas áreas da barba e da tonsura, a madeira e a policromia se revelaram muito frágeis, necessitando de faceamento para dar continuidade aos trabalhos (ver Fotografia 80). Realizado com entretela sem goma e carboximetilcelulose a 4% em água, sua remoção deu-se, posteriormente, com *swab* e água filtrada, provando uma boa fixação da policromia que se desprendia.

Fotografia 78 – Faceamento da policromia na região inferior da mão esquerda.



Fonte: Fotografia da autora (26 mai. 2014).

Fotografia 79 – Remoção do faceamento nas mãos. Policromia se desprendendo em placas, deixando a mostra madeira subjacente carbonizada.



Fonte: Fotografia da autora (26 set. 2014).

Fotografia 80 – Faceamento com entretela sem goma e carboximetilcelulose.



Fonte: Fotografia da autora (14 nov. 2014).

12.1.2 Limpeza e Consolidação das Áreas Carbonizadas

Após os estudos do estado de conservação, sabendo-se que pés, pernas, tronco e braços encontravam-se visivelmente carbonizados, os desbastes dessas áreas tiveram início. Como um dos pés havia se soltado, pé esquerdo, sendo observado que este era aderido ao restante da escultura apenas por encaixe e cola, decidiu-se retirar também o pé direito para facilitar a limpeza. Manualmente e sem a ajuda de instrumentos, o pé cedeu à pressão e se destacou da obra.

A higienização do pé seguiu o princípio de desbaste do carvão até que uma camada de madeira mais rígida fosse encontrada. Retirou-se o carvão apenas nas áreas sem policromia, como nos calcanhares (ver Fotografia 81). Posteriormente à remoção do

material carbonizado até uma camada mais estável, realizou-se um teste com Paraloid® B72 a 10% em álcool etílico 92,8% para verificar o enrijecimento da madeira, sendo aplicado no calcanhar do pé esquerdo. Devido à fragilidade, a madeira carbonizada não suportou a introdução do álcool etílico e fissurou. Assim, pensou-se em substituir o álcool pela acetona, de caráter mais volátil. O teste feito com o Paraloid® B72 a 10% em acetona PA mostrou-se bastante satisfatório, sem nenhuma alteração do suporte, por isso decidiu-se adotá-la (ver Fotografia 82). A comparação das propriedades físico-químicas da acetona e do álcool etílico, na tabela abaixo, puderam explicar a melhor eficiência da acetona.

Tabela 1 – Comparação de propriedades físico-químicas entre Acetona e Álcool Etílico.

Nome do Produto	Ponto de fusão (°C)	Ponto de ebulação (°C)	Pressão de vapor (hPa em 20°C)	Viscosidade (mPa.s em 20°C)
Acetona, PA	-95	56,2	26,7	0,33
Álcool Etílico, PA	-114,5	78,3	59	1,2

Fonte: <http://isofar.com.br>

Os valores para os pontos de fusão e ebulação, além da pressão de vapor, demonstraram o caráter mais volátil da acetona em relação ao álcool etílico. Ao mesmo tempo, a viscosidade mostrou-se mais baixa na acetona, ou seja, conferindo maior capacidade de penetração e atingindo mais densamente a madeira carbonizada para consolidação. Assim, o que foi observado de forma empírica confirmou-se com a análise comparativa das propriedades físico-químicas dos dois produtos, a acetona era mais adequada tanto por adentrar e levar consigo o Paraloid® B72 até percentuais mais profundos da madeira, quanto por evaporar mais rapidamente, evitando movimentações e rachaduras no suporte fragilizado.

Somando-se a essas características, conversas com o Professor Doutor João Cura D'Ars Figueiredo Junior e as suas indicações de pesquisa¹⁸⁶ revelaram que o Paraloid® B72 se solubilizava parcialmente em álcool etílico, gerando uma mistura de duas fases, com o solvente concentrado no topo e a resina decantada ao fundo dos recipientes. Tal tendência resultava na formação de um filme reticulado após a sua secagem. Portanto, encontrou-se mais um motivo para a adoção da resina em acetona, pois a mesma bibliografia indicava a solubilização completa do Paraloid® B72 neste segundo solvente.

Decorrido uma semana da execução do teste, ficou evidente que o Paraloid® B72 a 10% em acetona PA cumpriu bem a função de enrijecer as áreas carbonizadas, no

¹⁸⁶ http://www.conservation-wiki.com/wiki/V._Polymeric_Varnishes

entanto seriam necessárias mais demãos. Com o enrijecimento possível, tomou-se a decisão de retirada de camadas mais superficiais da área carbonizada, no intuito de preservar ao máximo o original e sua forma anatômica.

Para facilitar o manuseio e tratamento do restante da obra, decidiu-se pela desmontagem dos braços do tronco, algo conseguido com a introdução de álcool etílico 92,8% e cunhas que exerciam pressão (ver Fotografia 83). A madeira absorveu o álcool etílico, abrindo ligeiramente suas fibras, modificando sua estrutura anatômica e com diminuição da tensão superficial, o que facilitou a movimentação dos cravos. Após a retirada dos braços, deu-se continuidade a limpeza das áreas carbonizadas destes e a aplicação de Paraloid® B72 para enrijecimento, testando-se a resina diluída em acetona PA, mas a 15%. No entanto, logo se percebeu que a concentração estava muito alta para o fim pretendido, pois a madeira teve dificuldades em absorver o material, sendo formado um filme rígido e com pequenas bolhas sobre a superfície. Depois de seco, este filme foi retirado da peça com o auxílio de um bisturi.

Fotografia 81 – Vista de desbaste da parte carbonizada, sem policromia do pé esquerdo.



Fonte: Fotografia da autora (05 set. 2014).

Fotografia 82 – Teste com aplicação de Paraloid® B72 para enrijecimento.



Fonte: Fotografia da autora (05 set. 2014).

Fotografia 83 – Vista da escultura sem os braços e pés.



Fonte: Fotografia da autora (05 set. 2014).

Fotografia 84 – Aplicação de Paraloid® B72 em área com carvão desbastado nas pernas.

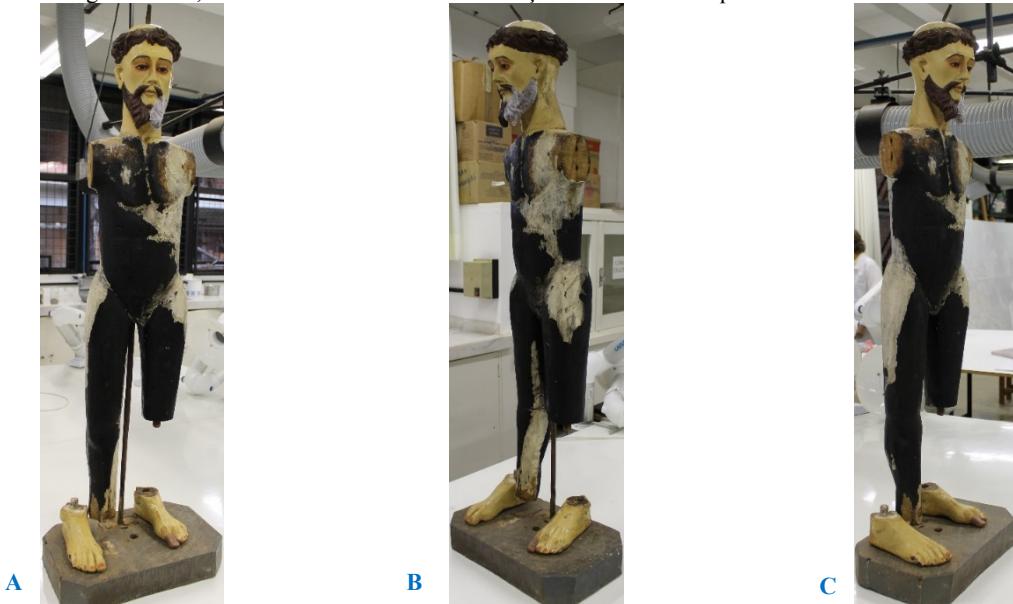


Fonte: Fotografia da autora (05 set. 2014).

Ao todo, a profundidade da camada de material carbonizado variou de 5,0 mm nos pés a 2,0 mm nas pernas e tronco, e as áreas receberam, cada uma delas, quatro

demãos de Paraloid® B72 a 10% em acetona PA. As porções descobertas como carbonizadas posteriormente à remoção de repintura, também receberam Paraloid® B72 a 10% em acetona para enrijecimento.

Fotografia 85 A, B e C – Vista do desbaste e remoção da tinta branca que estava sobre o carbonizado.



Fonte: Fotografia da autora (14 nov. 2014).

12.1.3 Desinfestação

Apesar das perdas e dos indícios do ataque anterior por xilófagos, a desinfestação da escultura não foi realizada de imediato por não ter sido observada nenhuma manifestação de insetos vivos. Porém, com o aumento do manuseio, percebeu-se a infestação ativa na perna esquerda da escultura (ver Fotografia 86).

Vale ressaltar que durante a limpeza todos os pontos de possíveis entradas/saídas de galerias de cupins foram testados com a introdução de bisturi e espátula dental, a fim de retirar o fechamento superficial do inseto. Assim, outro ponto de infestação ativa foi encontrado, junto ao ombro da imagem. Optou-se aplicar pela primeira vez a solução de Dragnet®¹⁸⁷ diluído em aguarrás, na proporção de 6,5 mL para 1,0 L de solução, sendo os pés os primeiros a receberem o produto injetado por uma seringa com agulha nos orifícios das galerias descobertos durante o processo de higienização. Posteriormente, o mesmo realizou-se com as pernas, coxas e tronco da imagem de São Francisco de Assis Penitente.

¹⁸⁷O Dragnet® é um inseticida (piretróide sintético, éster do ácido crisântemo), indicado contra cupins de madeira seca, *Cryptotermes brevis* e outros insetos xilófagos, baratas, mosquitos, pulgas e formigas. Pode ser perigoso para animais e seres humanos, causando irritação na pele e nos olhos, vermelhidão, inchão e erupção. Em casos de envenenamento os sinais incluem irritabilidade ao som e toque, tosse, dormência, sensação de formigamento, diarreia, sensação de queimadura, tonturas, fadiga, salivação excessiva, espasmos musculares, líquido nos pulmões, náuseas e convulsões. Casos extremos mencionam infertilidade. Por isso, para aplicação no laboratório havia instrumentos específicos para manuseá-lo, o que teve que ser feito na câmera de exaustão. Somado a essas precauções, o uso de equipamentos de proteção individual, como óculos, máscara contra gases e luvas foi obrigatório.

As partes ficaram na câmera durante duas semanas, com reaplicações do piretróide (ver Fotografia 87).

Durante o procedimento, observou-se uma nova área de perda na região da barba. Com a atenção voltada para a cabeça da imagem, área até então considerada estável e sem problemas estruturais, descobriu-se que toda a parte direita da barba estava oca, com galerias superficiais apenas fechadas pela película de madeira policromada. Realizando o exame de percussão na cabeça como um todo, deparou-se com outra área oca, agora na região da tonsura. A fragilidade na tonsura surpreendeu, pois durante o exame um pequeno orifício se formou. Tal fato demonstrou a importância do exame de percussão bem minucioso, sem a exceção de nenhuma parte da obra.

Assim, o tronco retornou a câmera de exaustão e novas doses de Dragnet® foram inseridas, seguindo o mesmo processo. A imagem permaneceu em repouso por mais uma semana.

Antes de ser reconduzida à câmera de exaustão, decidiu-se soltar o volume inferior da perna esquerda da imagem, pois esta já estava instável no conjunto, necessitando de uma nova consolidação. Além disso, devido ao grau avançado de galerias, acreditava-se que o uso de Dragnet® deveria ser potencializado ali, assim como a verificação de novas galerias, ocultas na junção. Assim, a perna também recebeu novas doses de Dragnet®, mas isoladamente, e a extensão das galerias era muito maior que a observada.

Fotografia 86 – Detalhe da perna esquerda com cupim em plena infestação ativa.



Fonte: Fotografia da autora (29 ago. 2014).

Fotografia 87 – Após aplicação de Dragnet®, a imagem permaneceu durante duas semanas na câmera de exaustão, com novas inserções do produto neste intervalo de tempo.



Fonte: Fotografia da autora (03 out. 2014).

12.1.4 Consolidação de Áreas com Perda de Suporte

Com a finalização do tratamento com inseticida, iniciaram-se as consolidações (ver Fotografia 88). Decidiu-se consolidar as partes faltantes e galerias superficiais com PVA diluído em água, na proporção 1:1, e serragem. As primeiras camadas de galerias

superficiais receberam uma massa de consolidação mais seca, feita com serragem grossa. Duas outras opções eram utilizadas: para as áreas carbonizadas buscou-se uma serragem muito fina e acrescentou-se pigmento a sua mistura, de maneira que se aproximasse da cor enegrecida da escultura (ver Fotografia 89); no caso de áreas que faziam parte de membros com carnação, utilizou-se uma serragem fina, que proporcionava uma melhor textura para o posterior nivelamento (ver Fotografia 90). A escolha da serragem se deveu ao seu melhor preenchimento em galerias como as apresentadas na escultura, por serem estas de superfície e de grande dimensão (com exceção das galerias da região da cabeça), e, ainda, a garantia de um acabamento direto final, a partir de sua pigmentação. Os procedimentos de consolidação com esse material envolveram os pés, pernas e junções do antebraço com o braço (ver Fotografia 91).

Fotografia 88 – Massa de consolidação com serragem e PVA (1:1). Aplicação em um dos pés.



Fonte: Fotografia da autora (24 out. 2014).

Fotografia 89 – Perna esquerda já consolidada com serragem grossa, recebendo aplicação de serragem fina pigmentada.



Fonte: Fotografia da autora (24 out. 2014).

Fotografia 90 – Pés consolidados com massa de serragem grossa e fina, mais PVA diluído em água (1:1). Áreas de carnação.



Fonte: Fotografia da autora (14 nov. 2014).

Fotografia 91 – Braços consolidados com massa de serragem grossa e fina, mais PVA diluído em água (1:1).



Fonte: Fotografia da autora (14 nov. 2014).

Para finalizar o acabamento pretendido para as partes em serragem e que não receberiam nivelamento e reintegração cromática, se assemelhando às áreas carbonizadas (bloco inferior da perna esquerda, porção interna da canela direita, junções de braços e antebraços, entradas de galerias, orifícios gerados por remoção de pregos no tronco, rachadura do suporte nas costas da escultura), fez-se uma mistura com pó de serra muito

fino, PVA diluído em água (1:1) e pigmentos *Winsor & Newton*, verde (Verde Esmeralda 603), vermelho (Vermelho Cadmio 306) e preto (Negro 707). A massa pigmentada, em textura mais seca, foi aplicada nos locais correspondentes.

O bloco inferior da perna esquerda, já consolidado, podia retornar a escultura. Ao testar o seu encaixe, todavia, percebeu-se que a complementação acrescida não retomava a volumetria necessária. Por isso, retrocedeu-se ao desbaste da mesma, com o auxílio de micro retífica, voltando à massa de serragem grossa utilizada para o preenchimento das galerias e acrescentando outra massa de serragem fina e PVA diluído em água (2:1) a fim de atingir uma modelagem mais correta. A nova massa de serragem fina não foi adicionada diretamente sobre a colorizada, pois a presença dos pigmentos interferia na adesão entre elas, sendo mais seguro alcançar a massa de serragem grossa subjacente. Ao chegar nessa porção (Fotografia 94 A), o consolidante presente recebeu alguns sulcos para lhe conferir maior rugosidade e superfícies de contato em diferentes direções, potencializando a aderência da nova massa de serragem, que foi adicionada em camadas, com intervalo de secagem prévia entre elas para facilitar o modelado. Posteriormente à secagem completa da nova massa de serragem fina, os excessos foram retirados com bisturi (cabô N°3 e lâmina N°15) e lixa de gramatura 150 (Fotografia 94 B), além de reintegrada cromaticamente com *Gouache Talens®* (Rosa Permanente - Negro Neutro – PB K9; Pardo Oscuro – PBr7/ PO67; Azul Claro Ciano – PB15:3; Amarillo – PY74/ PO67) (Fotografia 93). A reintegração cromática valorizou o aspecto do carbonizado e a alteração cromática da madeira por calor, seguindo as características do entorno, o que gerou uma passagem mais suave do que a obtida pela massa pigmentada anterior (Fotografia 94 C).

Fotografia 92 – Pigmentos *Winsor & Newton* utilizados na colorização da serragem.



Fonte: Fotografia da autora (24 nov. 2017).

Fotografia 93 – *Gouache Talens®* (Rosa Permanente - Negro Neutro – PB K9; Pardo Oscuro – PBr7/ PO67; Azul Claro Ciano – PB15:3; Amarillo – PY74/ PO67)



Fonte: Fotografia da autora (24 nov. 2017).

Utilizando PVA puro, aplicado por pincel, o bloco da perna esquerda foi aderido ao restante da escultura, valendo-se do próprio peso da obra como pressão, ao colocar a mesma e o pé esquerdo na base (ver Fotografia 95). Depois de refixado o bloco da perna esquerda, uma pequena falha entre este e o restante da perna foi preenchida com massa de serragem fina e PVA diluído em água (2:1) (ver Fotografia 96), sendo posteriormente o local lixado e reintegrado com *Gouache Talens®* (Negro Neutro – PB K9).

Fotografia 94 A, B e C – Bloco da perna esquerda: anterior massa de serragem pigmentada retirada com micro retífica (A); massa de serragem em modelagem correta, pronta para reintegração (B); após reintegração cromática (C).



Fonte:
Fotografia da
autora (07 abr.
2017).

Fonte:
Fotografia da
autora (20 abr.
2017).

Fonte:
Fotografia da
autora (05
mai. 2017).

Fotografia 95 – Bloco da perna esquerda sendo fixado por PVA puro (pressão obtida por peso próprio da escultura). Detalhe do verso com linha de PVA na junção.



Fonte: Fotografia da autora (05 mai.
2017).

Fotografia 96 – Detalhe de preenchimento da junção da perna esquerda com massa de serragem.



Fonte: Fotografia da
autora (11 mai. 2017).

Com o restante da escultura consolidada, escolheu-se trabalhar a área da cabeça. Diferente das outras galerias, na cabeça elas se encontravam internamente, o que excluía o tratamento com serragem como o mais adequado. Devido à necessidade de fluidez e capacidade de penetração, a microesfera de vidro com Paraloid® B72 destacou-se entre os materiais de consolidação disponíveis, já que poderia ser introduzida com seringa. Providenciou-se, assim, o fechamento de algumas entradas/ saídas de galerias na face com cera microcristalina e espátula térmica, para que não houvesse o escape da microesfera quando esta fosse inserida.

Misturou-se a microesfera de vidro¹⁸⁸ com Paraloid® B72 a 10% em acetona PA, obtendo uma massa fluida que passava por seringa. Infelizmente, a aplicação não foi bem sucedida, pois as galerias se mostraram com muitos meandros e a microesfera se alojava rapidamente nas galerias mais superficiais. A tentativa de abrir essas galerias com a

¹⁸⁸ Microesfera de vidro. Tipo: Tecglass TF/ Tec Jato Abrasivos Febratec.

ponteira bem fina da micro retífica não auxiliou na passagem do consolidante, e o material continuou retornando. A madeira e a policromia, que estavam muito finas, absorveram o Paraloid® B72 a 10% em acetona PA, o que tornou o manuseio muito delicado. Concluiu-se que a introdução do Paraloid® B72 a 10% em acetona PA sem a microesfera poderia ter sido feita antes, para que a madeira se enrijecesse.

Optou-se, nesse ínterim, por realizar um faceamento, com entretela sem goma e carboximetilcelulose, na área da barba e da tonsura, abortando temporariamente a consolidação por microesfera. Em outra ocasião posterior, a entretela sem goma foi gradualmente umedecida com água filtrada, aplicada com *swab*, para a exposição de um dos acessos à galeria da barba, onde se pode introduzir a mistura de Paraloid® B72 a 10% diluído em acetona PA e microesfera de vidro Tecglass TF®. Devido à superficialidade da galeria, utilizou-se uma espátula dental para verter vagarosamente a mistura (Fotografia 97). Não houve vazamento, pois as outras aberturas da galeria estavam fechadas com cera microcristalina. Após a consolidação total desse primeiro acesso, um segundo foi aberto, com a supressão mecânica da cera, para igual preenchimento com Paraloid® B72 em acetona PA e microesfera de vidro Tecglass TF®. Todos os pontos de galerias da barba foram consolidados (Fotografia 98).

Fotografia 97 – Detalhe da face com a perda de suporte, revelando galeria de insetos xilófagos. Notam-se os fechamentos em cera microcristalina das outras perdas. Escultura posicionada para aplicação de microesfera com Paraloid® B72.



Fonte: Fotografia da autora (22 abr. 2015).

Fotografia 98 – Consolidação das galerias internas da barba com microesfera de vidro e Paraloid® B72.



Fonte: Fotografia da autora (10 jun. 2015).

Percebeu-se também uma nova área de perda de suporte no cabelo, no lado direito e próximo à nuca. A madeira estava em fina espessura, mas coberta pela policromia íntegra, o que dificultou a percepção da galeria, assim como a volumetria do local, cheia de sulcos e reentrâncias, que impedia um bom exame de percussão. Aplicou-se com seringa, dentro da galeria, Paraloid® B72 a 10% diluído em acetona PA para o enrijecimento do

suporte. Posteriormente, esta galeria foi consolidada como as demais, a partir da massa de Paraloid® B72 e microesfera de vidro Tecglass TF®.

12.1.5 Complementação de Partes e Acabamentos com Resina Epóxi

O dedo maior do pé esquerdo, completamente perdido pelo ataque de cupins, foi modelado com resina epóxi ABCOL® (CH 227 A/ B), seguindo a referência do outro pé¹⁸⁹. Acrescentou-se o dedo modelado sobre uma camada de serragem grossa já seca (ver Fotografia 99), para isolar a resina epóxi da obra, por ser este um material que quando seco tornava-se rígido e dificilmente retirável sem danificar a madeira. Assim, a camada de serragem funcionava como uma interface. A ponta do dedo seguinte, também perdida, recebeu igualmente um modelado de resina epóxi ABCOL® (ver Fotografia 100).

O acabamento das áreas perdidas na barba e na tonsura também receberam resina epóxi ABCOL® (CH 227 A/ B) para o modelado de suas superfícies, cheias de sulcos, seguindo as referências do entorno das lacunas e sobre as interfaces de massa de serragem (ver Fotografia 101 e Fotografia 102).

Fotografia 99 – Aplicação de massa de serragem e PVA diluído em água (1:1) nas áreas de perda de suporte no pé.



Fonte: Fotografia da autora (31 out. 2014).

Fotografia 100 – Dedos modelados com resina epóxi.



Fonte: Fotografia da autora (14 nov. 2014).

Fotografia 101 – Interface com serragem realizada na área da barba para o modelado em resina epóxi.



Fonte: Fotografia da autora (25 set. 2017).

Fotografia 102 – Áreas de perda superficiais com acabamento em resina epóxi.



Fonte: Fotografia da autora (06 out. 2017).

¹⁸⁹ Conforme proposto e justificado em capítulo anterior.

12.1.6 Limpeza e Aplicação de Camada de Proteção dos Cravos

Os braços, com seis cravos metálicos cada, passaram pelo procedimento de retirada superficial das oxidações destes, a partir da abrasão com micro retífica e lixa de gramatura 60, removendo-se o máximo da ferrugem impregnada. Na sequência, os cravos foram protegidos com uma pasta de cera microcristalina e Paraloid® B72 (50:50) incorporados por xilol¹⁹⁰.

Como não se retiraram os cravos da madeira pensando-se na fragilidade desta, que poderia não suportar a pressão ocasionada na operação, decidiu-se por abrir pequenas circunferências em volta da cabeça dos cravos, para ter melhor acesso as oxidações.

Depois da secagem da pasta, introduziu-se nas circunferências massa de serragem com PVA em água (2:1) para fechamento das mesmas e fixação dos cravos (ver Fotografia 103 A, B, C e D). As áreas de serragem foram posteriormente reintegradas com *Gouache Talens®*.

Fotografia 103 A, B, C e D – Tratamento dos cravos dos braços: retirada da oxidação (A); preenchimento das aberturas com serragem (B); pasta de cera e Paraloid® B72 (C); preenchimento das aberturas com serragem (D).



Fonte: Fotografia da autora (15 mai. 2017).

12.1.7 Retirada de Pintura Branca:

Concluiu-se ser adequado que as áreas carbonizadas localizadas abaixo das vestes e que não eram de carnação ficassem com o aspecto de queimado, por três motivos: as áreas carbonizadas eram de pouca visibilidade por estarem sempre encobertas pelos tecidos; mascarar a carbonização com uma nova repintura seria negligenciar parte da história da escultura; e constatou-se que a pintura branca foi inserida após o incêndio, não

¹⁹⁰ Pasta sugerida pelo Professor Doutor João Cura D'Ars Figueiredo Júnior para ser utilizada nos metais oxidados no Projeto de Restauração do Presépio do Pipiripau, localizado no Museu de História Natural da Universidade Federal de Minas Gerais.

acompanhando as camadas pictóricas originais, o que tornava injustificável a sua retomada,

Com o bisturi (cabo Nº4 e lâmina Nº23; cabo Nº3 e lâmina Nº15), iniciou-se a remoção mecânica da tinta branca que restava no tronco, braços, antebraços e pernas na escultura, em regiões não carbonizadas. A camada estava bem aderida à madeira, o que dificultou a sua retirada. Com a sua eliminação, percebeu-se um material ceroso de proteção aplicado diretamente sobre a madeira, confirmando a hipótese de que, excetuando as áreas de carnação, a obra não apresentava policromia (ver Fotografia 104).

Fotografia 104 – Evolução dos tratamentos com retirada da tinta branca.



Fonte: Fotografia da autora (10 jun. 2015).

Observando-se que a camada era eliminada com lentidão, foi sugerida a utilização de um solvente, que tornasse a tinta mais maleável, no caso o álcool etílico absoluto P.A. Em forma de compressas com algodão embebido, o álcool respondeu bem a proposta, facilitando a eliminação por bisturi da tinta branca (Fotografia 105 A e B).

Fotografia 105 A e B – Aplicação de compressas de álcool sobre áreas com repintura em tinta látex branca.



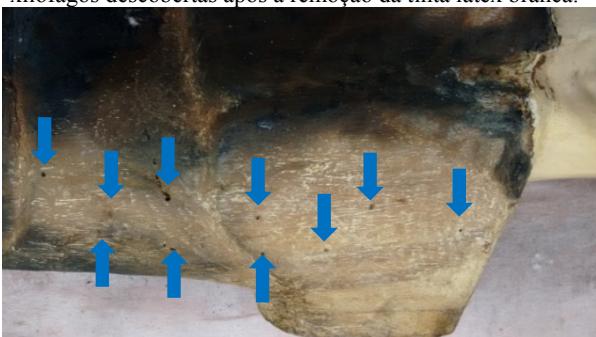
Fonte: Fotografia da autora (06 out. 2015/ 10 nov.2015).

A remoção desta camada pictórica deixou aparente diversas entradas/ saídas de galerias de insetos xilófagos que se encontravam desconhecidas (Fotografia 106 e Fotografia 107). Eram galerias internas, não superficiais, e que não comprometiam a estabilidade da escultura, por ser esta confeccionada de forma maciça. No entanto, se realizou a obturação dos orifícios, com massa de serragem fina e PVA (1:1), pois funcionavam como locais que propiciam a reinfestação dos insetos. A massa não foi

pigmentada, já que existia uma grande variabilidade de tons entre a madeira integra e a carbonizada, escolhendo-se pela reintegração posterior dos pontos com *Gouache Talens®*.

Após a eliminação da tinta, ficaram ainda alguns resquícios entranhados nas fibras da madeira, sendo estes removidos parcialmente com álcool etílico e bisturi. Ao mesmo tempo, buscou-se preservar a policromia identificada como carnacão original, presente no ombro e na região inferior dos blocos das pernas (ver Fotografia 106 e Fotografia 107).

Fotografia 106 – Entradas de galerias internas de insetos xilófagos descobertas após a remoção da tinta látex branca.



Fonte: Fotografia da autora (10 nov. 2015).

Fotografia 107 – Detalhe da obturação das galerias com massa não pigmentada de serragem fina, peneira de 0,177mm, e PVA diluído em água (1:1).



Fonte: Fotografia da autora (10 nov. 2015).

Fotografia 108 – Vista da região posterior da escultura após a retirada da repintura, deixando evidente o caminho percorrido pelo fogo.



Fonte: Fotografia da autora (10 nov. 2015).

Fotografia 109 – Lateral da parte superior da perna direita após a remoção da tinta látex branca. Variações tonais da madeira.



Fonte: Fotografia da autora (10 nov. 2015).

Fotografia 110 – Bloco inferior da perna esquerda com novas galerias superficiais descobertas.



Fonte: Fotografia da autora (10 nov. 2015).

Fotografia 111 – Região do ombro com muita perda de suporte recebeu serragem fina.



Fonte: Fotografia da autora (17 nov. 2015).

A ausência da tinta branca deixou claro o caminho feito pelo fogo durante o incêndio, evidenciando as áreas da madeira atingidas diretamente, daquelas que sofreram alteração apenas pelo calor ou mesmo as outras que permaneceram intactas. Iniciado do

lado direito da escultura e de baixo para cima, as vestes exerceram um papel fundamental na propagação das chamas, inclusive chegando até a nuca pela existência do capuz (ver Fotografia 108, Fotografia 109, Fotografia 110 e Fotografia 111).

O corpo da escultura apresentava várias tonalidades, brilhos e texturas, em consequência da alteração cromática provocada pelo incêndio, resquícios da tinta branca removida e também da película superficial formada pelo Paraloid® B72 a 10% diluído em acetona PA, utilizado no enrijecimento das áreas carbonizadas. No intuito de retirar o excesso de brilho deixado pelo Paraloid® B72, a superfície foi levemente abrasonada com lixa de gramatura 200 e para conferir maior limpeza, saturação das cores e uniformidade, aplicou-se integralmente verniz de Damar a 5% em xilol.

Por tratarse de un producto de peso molecular (medio) bajo Damar tiende a penetrar en los micro-poros de la pintura y residuos de barnices anteriores y fluir (especialmente si éste fuera formulado con solventes de evaporación lenta) para formar, entre los puntos altos de la topografía pictórica, extensiones lisas (que reflejan la luz de forma más especular), confiriéndole la capacidad de saturar los colores e incrementar los contrastes entre áreas claras y oscuras (FELLER, STOLOW y JONES, 1985, p.140 *apud* MOTTA, 2004, p.38).¹⁹¹

Apesar da citação acima tratar de pinturas, o resultado esperado com o uso do Damar era exatamente este, de reativar o Paraloid® B72, preencher as diferenças entre as superfícies e saturar as cores, trazendo um resultado mais especular e homogêneo. Deste modo, o verniz de Damar a 5% em xilol foi utilizado em duas demãos aplicadas a pincel, com o intervalo de 20 minutos de secagem entre elas.

Fotografia 112 – Após a primeira demão de verniz de Damar a 5% em xilol aplicado por pincel de cerdas macias.
Procedimento realizado na Sala de Verniz, sob exaustão.



Fonte: Fotografia da autora (11 mai. 2017).

¹⁹¹ Por se tratar de um produto de peso molecular médio a baixo, o Damar tende a penetrar nos micro-poros da pintura e resíduos de vernizes anteriores e fluir, especialmente se este for formulado com solventes de evaporação lenta [como o xilol, neste caso], para formar entre os pontos altos da topografia pictórica extensões lisas (que refletem a luz de forma especular), conferindo-lhe a capacidade de saturar as cores e incrementar os contrastes entre áreas claras e escuras (FELLER, STOLOW y JONES, 1985, p.140 *apud* MOTTA, 2004, p.38). (*Tradução nossa*)

11.1.8 Remoção de Repintura

As evidências apontadas ao longo do tratamento quanto a qualidade das repinturas, seja estética, material ou técnica, a incapacidade estrutural em que se encontravam, devido a pouca compatibilidade dos materiais com a madeira carbonizada sem enrijecimento, a não representação das chagas, um forte elemento iconográfico para o São Francisco de Assis Penitente, e, em contrapartida, o bom estado de conservação encontrado para o original, apesar do incêndio, começaram a subsidiar discussões, as quais as sínteses constaram no capítulo de Critérios de Intervenção, para a remoção completa das repinturas.

Para certificar a possibilidade da remoção até o original, procedeu-se o aprimoramento dos exames estratigráficos de 2014, com prospecções em mais áreas na carnação do São Francisco, na base e nos atributos, ficando clara a correspondência das camadas pictóricas. Além disso, cortes estratigráficos foram realizados por Claudina Moresi, que confirmaram o trazido pelas janelas. Os resultados subsidiaram a confecção dos mapeamentos dos Esquema 8, Esquema 9, Esquema 11 e o ANEXO 1, concomitantemente ao aumento de segurança para ratificar a decisão de reestabelecer o original como camada pictórica visível.

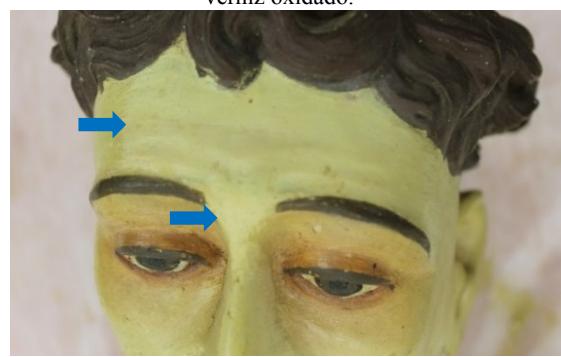
Deste modo, iniciou-se a remoção mecânica da Repintura 3 com um bisturi (cabo Nº3, lâminas Nº15 e Nº15C), na tentativa de remover, metodologicamente, cada uma das camadas por vez, registrando passo a passo. Decidindo-se por começar a remoção a partir das áreas de carnação chamuscadas na nuca e no pescoço, indo para a face e os membros. Essa repintura era facilmente eliminada mecanicamente, pois a camada pictórica apresentava-se muito fina e quebradiça (ver ilustrações abaixo).

Fotografia 113 – Remoção mecânica da Repintura 3 na nuca e no pescoço da escultura.



Fonte: Fotografia da autora (18 mar. 2015).

Fotografia 114 – Remoção da Repintura 3 da testa e verniz oxidado.



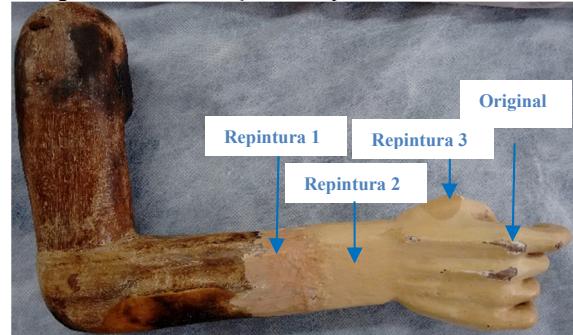
Fonte: Fotografia da autora (25 mar. 2015).

Fotografia 115 – Remoção de Repintura 3 no pé direito.



Fonte: Fotografia da autora (08 abr. 2015).

Fotografia 116 – Remoção da Repintura 3 da mão direita.



Fonte: Fotografia da autora (17 set. 2016).

Apesar das tentativas de proceder a remoção por camadas, a compatibilidade entre a Repintura 2 e a 1, a pouca espessura da Repintura 2, juntamente com a falta de aderência da base de preparação muito grossa da Repintura 1 fazia com que ambas se quebrassem em placas. Assim, somente da região do rosto conseguiu-se documentar os parciais da remoção (Fotografia 117, Fotografia 118, Fotografia 119 e Fotografia 120). Resumidamente, após a eliminação da Repintura 3, devido a fragilidade das Repinturas 2 e 1 que se desprendiam juntas e sem muito esforço ao toque do bisturi com a lâmina, chegava-se até a base de preparação da Repintura 1, reservando uma espessura milimétrica desta sobre a policromia original. O fino resquício da base de preparação foi removido com *swab* umedecido em água deionizada, o que garantiu que a lâmina do bisturi não atingisse a superfície do original, fato para o qual a camada de material ceroso, utilizado como proteção da policromia original também contribuiu. Os pontos de mais difícil remoção foram aqueles em que se aplicou a Repintura 2 diretamente sobre o original, sem a base de preparação. Para estes, o uso do gel de xitol¹⁹², aplicado com *swab*, contribuiu com a remoção, solubilizando a cera que funcionava como interface entre o original e as repinturas.

Ressalva-se que, durante o manuseio para a remoção das repinturas da face, a haste metálica afixada na tonsura foi suprimida, pois apresentava grande fragilidade, chegando a se quebrar.

Durante o processo, destacaram-se dois pregos em cada pé, uma volumetria escultórica bem mais delicada e várias perdas de suporte provocadas pelo ataque de xilofágos, todos até então desconhecidos em consequência à grande espessura da base de preparação da Repintura 1. Galerias superficiais acompanhavam essas perdas e algumas delas estavam carbonizadas internamente, mas com a policromia original intacta na

¹⁹² O gel de xitol é uma formulação criada por Richard Wolbers, consistindo em 50 mL de xitol, 20 mL de triton e 30 mL de solução de trietanolamina a 1% em água (6 gotas de trietanolamina em 30 mL de água).

superfície. O fogo/ calor percorreu o oco das galerias, ambiente com oxigênio e capaz de manter a combustão.

Fotografia 117 – São Francisco de Assis com todas as camadas de repintura da carnação.



Fonte: Fotografia da autora (26 mai. 2014).

Fotografia 118 – Remoção das Repinturas 3 e 2 no lado direito da escultura.



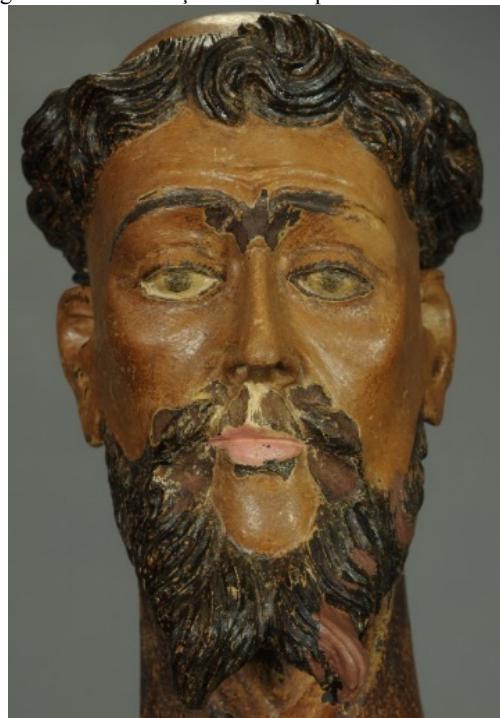
Fonte: Fotografia da autora (29 jun. 2017).

Fotografia 119 – Remoção da Repintura 1 no lado esquerdo da escultura.



Fonte: Fotografia da autora (29 ago. 2017).

Fotografia 120 – Remoção total da repintura. Vista do original.



Fonte: Cláudio Nadalín (27 set. 2017).

Finalizada a remoção nos pés, estes receberam impregnação de Paraloid® B72 a 10% em acetona PA, para enrijecimento da madeira carbonizada em áreas sem policromia. Posteriormente a secagem da resina consolidante, introduziu-se massa de microesfera de vidro K1, da marca 3M, e Paraloid® B72 a 10% em acetona PA nas galerias internas e superficiais, com uso de seringa plástica, agulha e espátula dental. Valeu-se, igualmente, da massa de serragem fina com PVA em água (2:1), a fim de se modelar as áreas de perda do suporte, retomando as características da talha.

Fotografia 121 A e B – Pés durante a remoção das Repinturas 2 e 1.



Fonte: Fotografia da autora (15 mar. 2017).

Fotografia 122 A e B – Pés após a remoção das Repinturas 2 e 1. Consolidação das galerias e perdas de suporte com microesfera de vidro K1 e massa de serragem.



Fonte: Fotografia da autora (20 abr. 2017).

O mesmo tratamento foi dado às mãos, todavia estas não necessitaram de consolidação do suporte com massas. Percebeu-se que dois dedos da mão direita (dedo mínimo e anular) eram acréscimos ao suporte original, anexados por uma massa branca, lisa e bastante dura. A ponta do dedo polegar da mesma mão havia sido rompida e com a remoção pode retornar a seu local, sendo refixada com PVA puro e pressão.

Fotografia 123 A, B, C e D – Remoção das Repinturas 2 e 1 da mão direita.



Fonte: Fotografia da autora (03 mai. 2017/ 21 ago. 2017).

Fotografia 124 A, B, C e D – Remoção das Repinturas 2 e 1 da mão esquerda.



Fonte: Fotografia da autora (03 mai. 2017/ 21 ago. 2017).

Após a remoção completa das repinturas foram realizados os registros fotográficos de luz visível para compreensão da totalidade de áreas carbonizadas e lacunares (ver ilustrações na sequência).

Em cada um dos membros, a policromia original foi encontrada em três diferentes estágios de deterioração, mesclados entre si:

- De escurecimento superficial, sobretudo da camada de proteção, e sujidades;

Fotografia 125 A, B, C e D – São Francisco de Assis após a remoção das repinturas. Vista frontal (A), lateral direita (B), lateral esquerda (C) e posterior (D).



Fonte: Cláudio Nadalín (27 set. 2017).

b) Atingida pelo calor extremo, a camada pictórica escureceu localmente e formou pequenas bolhas de ar que se romperam ou foram rompidas durante a intervenção da Repintura 1, gerando inúmeras perdas circulares que expunham a base de preparação original;

c) Carbonização completa, juntamente com o suporte. Notou-se, ainda, que a carbonização do suporte se deu abaixo da camada pictórica original, sem o contato direto com o fogo, mas devido à atuação excessiva do calor durante o incêndio¹⁹³.

Fotografia 126 A, B, C e D – Detalhes de São Francisco de Assis após a remoção das repinturas. Cabeça: Superior (A e B), Frontal (C) e Posterior (D).



¹⁹³Cita-se como referência o trabalho de conservação-restauração da *Virgen del Carmen*, onde é especificado igualmente a carbonização da madeira abaixo da policromia original devido ao calor excessivo durante incêndio.



Fonte: Cláudio Nadalín (27 set. 2017).

12.1.9 Nivelamento

Com base nos Critérios de Intervenção estabeleceu-se que as lacunas das áreas de carnacção seriam niveladas e reintegradas, sobretudo nas regiões que ficariam visíveis, exteriores às vestes. Assim, optou-se por colocar as roupas no São Francisco de Assis Penitente para se confirmar sobre os locais a serem nivelados e projetar o resultado estético futuro das intervenções (ver ilustrações na Fotografia 127). Ficou evidente que a necessidade de nivelamento e reintegração se limitava às lacunas: nas mãos, até a altura dos punhos; na cabeça e nos pés, integralmente.

A massa de nivelamento adotada tratou-se da mistura dos adesivos PVA e carboximetilcelulose a 4% em água deionizada (1:2) e carga de carbonato de cálcio, em proporções variadas. Aos adesivos o carbonato de cálcio foi acrescido, seguindo-se a maceração dos mesmos em uma placa de vidro. Buscou-se uma textura mais consistente para a aplicação com espátula dental.

Após a secagem, os excessos da massa foram desbastados com bisturi e lixas de numeração 120 e 400. Nas áreas de borda do nivelamento, junto a camada pictórica original, optou-se também pelo ajuste utilizando *swab* levemente umedecido em água deionizada.

Fotografia 127 A, B, C e D – São Francisco de Assis após a remoção das repinturas. Vista frontal (A), lateral direita (B), lateral esquerda (C) e posterior (D).



Fonte: Cláudio Nadalín (27 set. 2017).

Fotografia 128 A, B, C, D, E , F e G – Nivelamento das mãos. Mão esquerda: Palma (A), Lateral Direita (B), Lateral Esquerda (C), Costas (D). Mão direita: Palma (E), Costas (F), Lateral Esquerda (G).





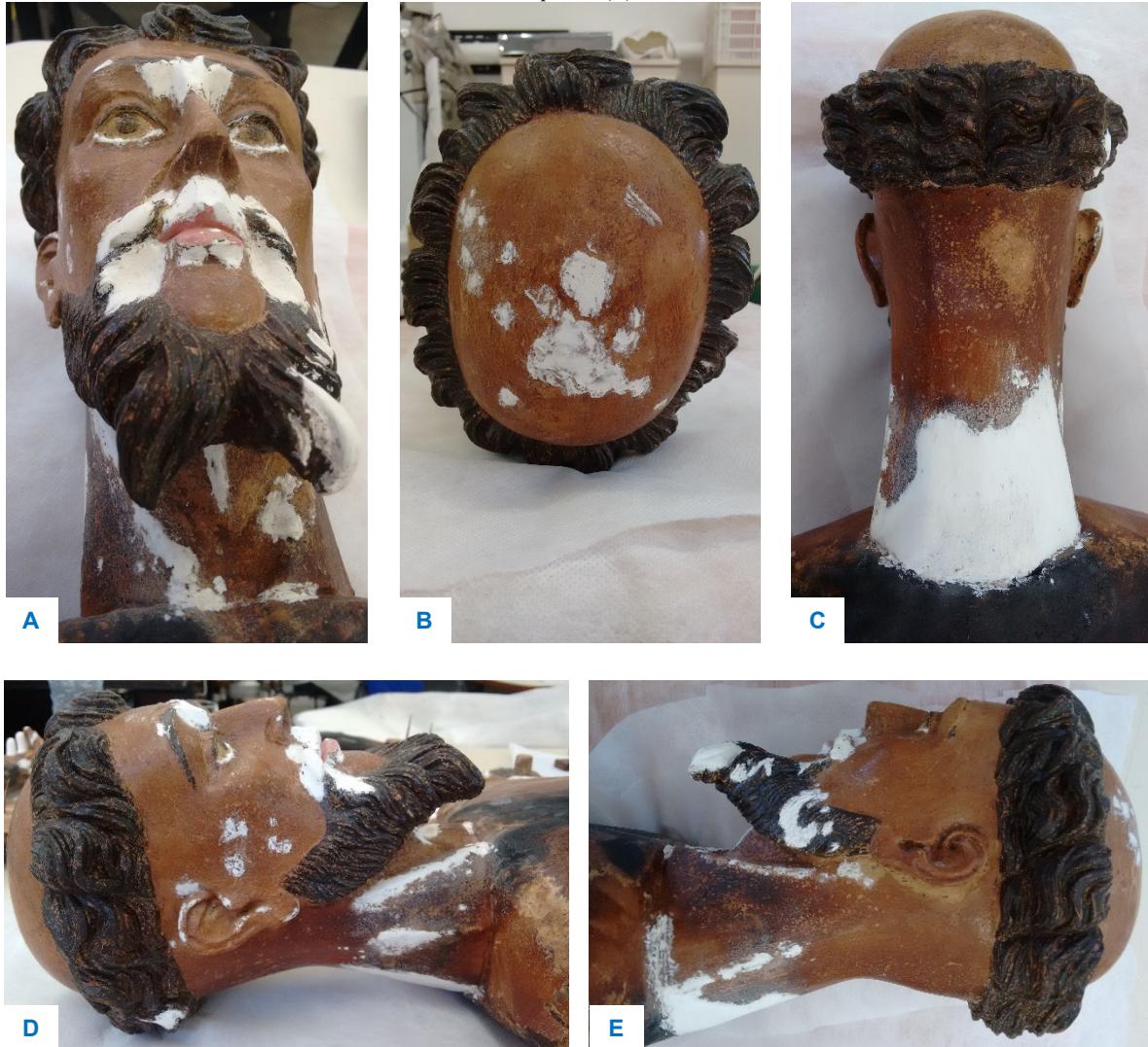
Fonte: Fotografia da autora (20 out. 2017).

Fotografia 129 A, B, C, D, E e F – Nivelamento dos pés. Pé direito: Superior (A), Lateral Direita (B), Lateral Esquerda (C). Pé esquerdo: Superior (D), Lateral Direita (E), Lateral Esquerda (F).



Fonte: Fotografia da autora (20 out. 2017).

Fotografia 130 A, B, C, D e E – Nivelamento da cabeça. Face (A), Tonsura (B), Nuca (C), Lateral Direita (D) e Lateral Esquerda (E).



Fonte: Fotografia da autora (20 out. 2017).

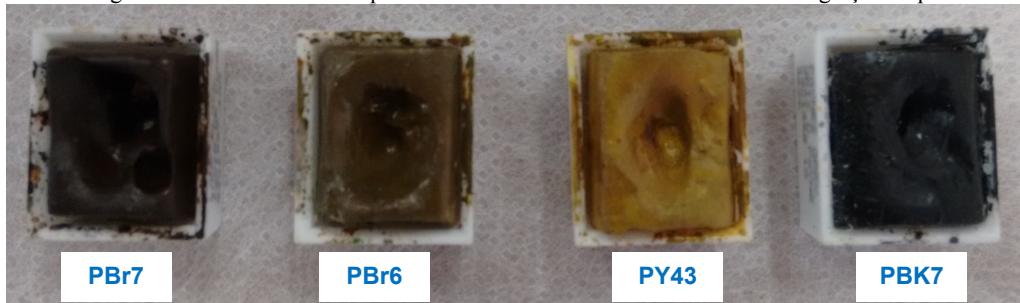
12.1.10 Apresentação Estética e Reintegração Cromática

A reintegração cromática fez-se necessária como especificado em parâmetros no capítulo Critérios de Intervenção. A aquarela da marca *Winsor & Newton* foi adotada como base de pigmentação, sendo aplicada a partir das técnicas ilusionista e pontilhismo, com pincel 3/0 da Keramic®. As cores predominantes de uso alternaram entre os tons de amarelos e terras, além do branco, vermelho e preto (*Yellow Ochre* – PY43; *Raw Umber* – PBr6; *Burnt Sienna* – PR101; *Burnt Umber* – PBr7; *Chinese White* – PW4; *Lamp Black* – PBK7).

Para as regiões de pele a sobreposição de pontos deu-se a partir de uma primeira camada de *Burnt Umber* – PBr7, seguida de outra de *Raw Umber* – PBr6 e

finalizando com toques de *Yellow Ochre* – PY43, sendo utilizada também *Lamp Black* – PBK7 nos locais em que o entorno se mostrava com maior escurecimento e pátina.

Fotografia 131 – Pastilhas da aquarela Winsor & Newton® utilizadas na reintegração da pele.



Fonte: Fotografia da autora (20 nov. 2017).

Fotografia 132 A, B e C – Pé esquerdo em processo de reintegração. Primeira camada de *Burnt Umber* – PBr7 (A); primeira camada de *Raw Umber* – PBr6 após a de *Burnt Umber* – PBr7 (B); última camada de *Yellow Ochre* – PY43 e pátina feita com *Lamp Black* – PBK7.

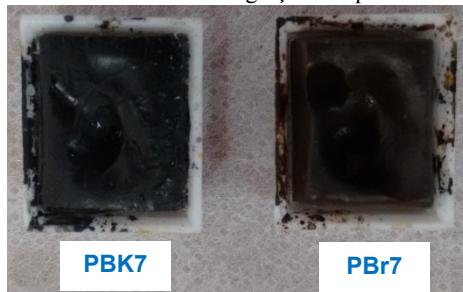


Fonte: Fotografia da autora (20 nov. 2017/ 24 nov. 2017/).

Os pelos, cabelo, barba e sobrancelhas, receberam pontos com *Lamp Black* – PBK7, em primeira camada, e *Burnt Umber* – PBr7, para assemelhar-se aos tons do original.

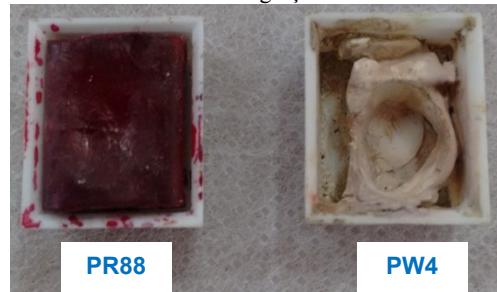
Já nos lábios, representados em rosa acentuado, utilizou-se o *Alizarin Crimson* – PR83 e o *Purple Lake* – PR88, em aguada, sobrepondo-se *Chinese White* – PW4, seguido de pontos espaçados com *Yellow Ochre* – PY43.

Fotografia 133 – Pastilhas da aquarela Winsor & Newton® utilizadas na reintegração dos pelos.



Fonte: Fotografia da autora (20 nov. 2017).

Fotografia 134 – Pastilhas da aquarela Winsor & Newton® utilizadas na reintegração dos lábios.

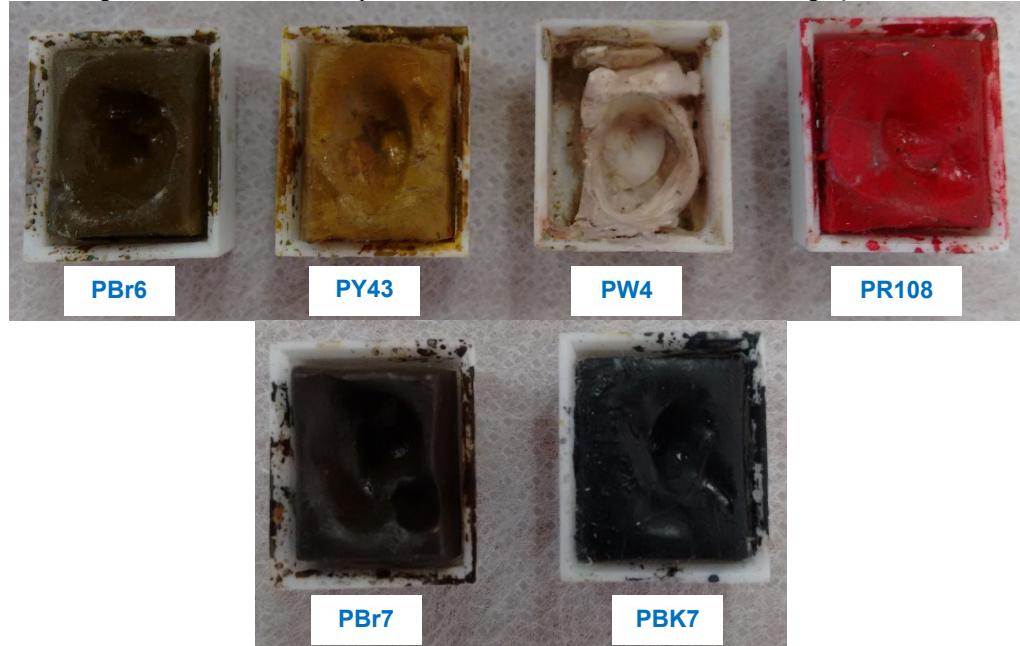


Fonte: Fotografia da autora (20 nov. 2017).

Os olhos, sem definição de pupila, foram reavivados por velatura de *Burnt Umber* – PBr7 na íris e pequenos pontos com *Raw Umber* – PBr6 na esclerótica amarelada. No contorno inferior, introduziu-se um pouco de branco, *Chinese White* – PW4, afim de iluminar sutilemente o olhar.

Nas unhas, por sua vez, aplicou-se o *Raw Umber* – PBr6, seguidos de uma velatura bem aguada de *Chinese White* – PW4 e inserções de *Yellow Ochre* – PY43. Realizou-se a simulação da pátina com *Burnt Umber* – PBr7 e *Lamp Black* – PBK7. O contorno avermelhado foi obtido com *Purple Lake* – PR88 e *Cadmium Red Deep* – PR108.

Fotografia 135 – Pastilhas da aquarela Winsor & Newton® utilizadas na reintegração das unhas.



Fonte: Fotografia da autora (20 nov. 2017).

12.1.11 Remontagem dos membros

Após a reintegração dos membros estes retornaram ao bloco principal, sendo anexados com acetato de polivinila diluído em água (2:1) e serragem fina. Para aumentar a

capacidade de adesão nas áreas de junção em madeira, as partes sofreram, antes, ranhuras feitas por bisturi.

O braço direito, após ser encaixado corretamente, recebeu a pressão de dois sargentos da marca *Klemmsia Zwinge*. Anexado o braço direito, o mesmo foi realizado com o esquerdo, com um sargento e uma fita plástica.

Fotografia 136 – Extremidade dos membros recebendo ranhuras.



Fonte: Fotografia da autora (20 nov. 2017).

Fotografia 137 – Braço com camada de serragem para adesão.



Fonte: Fotografia da autora (20 nov. 2017).

Fotografia 138 – Braço direito sob pressão de dois sargentos.



Fonte: Fotografia da autora (20 nov. 2017).

Fotografia 139 – Braço esquerdo sendo fixado.



Fonte: Fotografia da autora (24 nov. 2017).

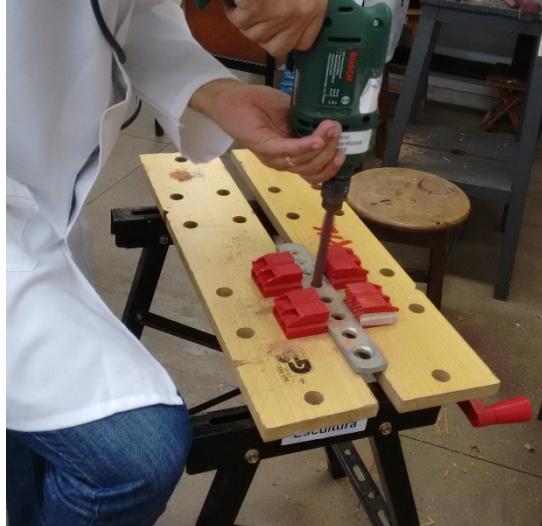
12.1.12 Confecção de pino de madeira

Para o encaixe da caveira na mão esquerda do São Francisco necessitou-se a confecção de um pino de madeira, feito em Pau Roxo, uma madeira de grande dureza, até difícil de ser trabalhada por isso, com cerne altamente resistente a ataque de fungos apodrecedores e a cupins de madeira seca¹⁹⁴. O pino foi iniciado no LABORE pelo discente Maurílio Marques com uma técnica de colocar uma seção de madeira em uma furadeira, passando-a por um gabarito metálico com diferentes diâmetros. Posteriormente,

¹⁹⁴ <http://www.madsaopaulo.com.br/madeira-pau-roxo/>

acertou-se o mesmo com a micro retífica até alcançar 6,00 mm em uma extremidade e cerca de 8,00 mm na outra. Aplicou-se acetato de polivinila diluído em água deionizada (2:1) na base do pino, fixando-o na mão.

Fotografia 140 – Início da confecção do pino por Maurílio Marques, com a madeira sendo torneada pelo gabarito metálico e a furadeira.



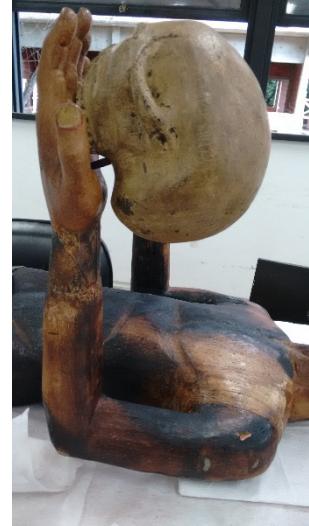
Fonte: Fotografia da autora (24 nov. 2017).

Fotografia 141 – Pino fixado na mão esquerda, com diferença de diâmetro.



Fonte: Fotografia da autora (24 nov. 2017).

Fotografia 142 – Caveira encaixada no pino.



Fonte: Fotografia da autora (24 nov. 2017).

12.1.13 Aplicação de Camada de Proteção

Para verniz final escolheu-se o Paraloid® B72 a 10% em xilol com 3% de cera microcristalina, aplicado a pincel em toda escultura. Tal mistura conferiu um caráter mais *matte* as superfícies e aumentou a hidrofobia.

12.2 Base

12.2.1 Desinfestação

Executou-se também a aplicação na base da solução de Dragnet® diluído em aguarrás, na proporção de 6,5 ml para 1,0 L. Como especificado anteriormente, o Dragnet® foi utilizado na escultura do São Francisco de Assis Penitente após se constatar a infestação ativa de cupins. Apesar da presença de insetos na base não poder ser confirmada, existiam muitas entradas de galerias, o que merecia precauções.

A base permaneceu na câmara de exaustão durante sete dias, como demonstrado abaixo.

Fotografia 143 – Desinfestação da base.



Fonte: Fotografia da autora (08 abr. 2015).

12.2.2 Limpeza e Aplicação de Camada de Proteção da Haste Metálica

A haste metálica da base encontrava-se bastante oxidada, repetindo-se, por isso, os procedimentos utilizados nos cravos dos braços, ou seja, retirada da ferrugem superficial por abrasão com micro retífica ou lixa de gramatura 60 (Fotografia 144), e uso da pasta de cera microcristalina e Paraloid® B72 (1:1) em xilol (Fotografia 145).

Fotografia 144 – Base em processo de retirada de oxidação.



Fonte: Fotografia da autora (21 mar. 2017).

Fotografia 145 – Haste já com aplicação de pasta protetora para o metal.



Fonte: Fotografia da autora (24 mar. 2017).

12.2.3 Limpeza e Consolidação das Áreas Carbonizadas

Aparentemente apenas a parte inferior da base apresentava pontos onde se observavam a carbonização. Estes foram desbastados e receberam também Paraloid® B72 a 10% em acetona para enrijecimento. O desbaste não precisou ser muito profundo, o que acarretou em nenhum prejuízo para o nivelamento da base e, por isso, decidiu-se que não havia necessidade de acrescentar massa de serragem para compensar o material suprimido.

A posteriori, com a remoção da repintura, encontraram-se novas áreas carbonizadas nas laterais da base, que foram tratadas da mesma forma descrita anteriormente, recebendo, no entanto, massa de serragem para nivelar o desbaste um pouco mais profundo.

Fotografia 146 – Pontos carbonizados na porção inferior da base, já desbastados.



Fonte: Fotografia da autora (24 mar. 2017).

Fotografia 147 – Carbonização encontrada abaixo da repintura na lateral da base.

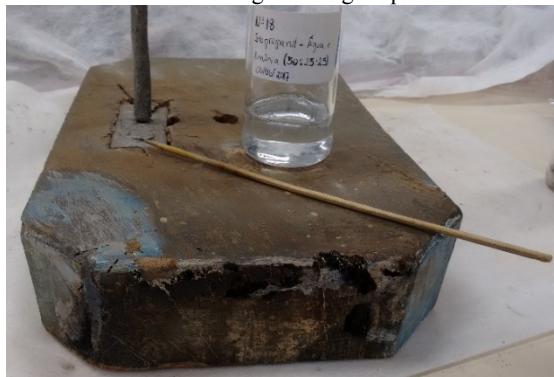


Fonte: Fotografia da autora (05 jun. 2017).

12.2.4 Remoção de Repintura

A primeira etapa consistiu nos testes para a remoção das repinturas, a fim de que a base também ficasse na camada pictórica condizente com a escolhida para o São Francisco. Sabendo-se que a sequência de repinturas era de base oleosa e com características de envelhecida, partiu-se para a mistura de solventes da lista da Liliane Masschelein Kleiner, com a seleção de Nº15 – Tricloroetano e Dimetilformamida (50:50), Nº16 – Acetato de Etila e Dimetilformamida (50:50), Nº17 - Isopropanol, Amônia e Água (90:10:10) e Nº18 – Isopropanol, Amônia e Água (50:25:25). Confirmando a franca polimerização do óleo, o solvente que atendeu satisfatoriamente ao pretendido foi o Nº18, devido a presença mais acentuada da amônia para quebra das cadeias do aglutinante.

Fotografia 148 – Remoção das repinturas com solvente, revelando face com original atingido pelo incêndio.



Fonte: Fotografia da autora (06 jun. 2017).

Fotografia 149 – Faces na lateral esquerda com marmorizado revelado após a remoção das repinturas.



Fonte: Fotografia da autora (03 nov. 2017).

Todas as camadas de repintura foram removidas conjuntamente, com *swab* embebido no solvente, revelando que as faces da base estavam quase todas na madeira, mas que haviam ainda resquícios de uma têmpera marmorizada original, com tons de verde e azul claros, todavia apresentando também alterações cromáticas, devido ao fogo. Para excluir o esbranquiçado deixado pelo solvente, aplicou-se gel de xilol, seguido da rinsagem com aguarrás mineral.

12.2.5 Consolidação de Suporte (regiões desbastadas, galerias superficiais, rachaduras e fechamento de orifícios)

Nas faces laterais, porções carbonizadas e desbastadas foram niveladas à madeira com massa de serragem fina e PVA diluído em água (2:1). O mesmo se deu nas galerias superficiais de insetos xilófagos, descobertas a partir do exame de percussão e reveladas após a remoção das repinturas, e rachaduras de maiores dimensões presentes na face superior do volume prismático da base.

Fotografia 150 – Consolidações com massa de serragem na face superior da base.



Fonte: Fotografia da autora (03 nov. 2017).

Fotografia 151 – Faces na lateral direita com preenchimento nas áreas de desbaste do material carbonizado.



Fonte: Fotografia da autora (03 nov. 2017).

12.2.6 Apresentação Estética

A apresentação estética dividiu-se em três principais ações:

a) Reintegração pontual dos locais onde restaram o marmorizado com tons que seguiram os do original, inclusive quando este encontrou-se alterado cromaticamente pelo fogo, ou imitando a cor da madeira. Utilizou-se a mesma aquarela já aplicada no São Francisco de Assis Penitente, em técnica ilusionista e pontilhismo;

b) Pigmentação das consolidações em serragem, harmonizando-se com o suporte, sendo também aplicada a aquarela;

c) Amenização do esbranquiçado de resquícios de base de preparação das repinturas, que entranharam os veios da madeira, com o corante *Vieux Chêne*, introduzido a pincel em 4 demãos em todas as faces sem policromia. O corante foi diluído em água desionizada e álcool etílico 95% (1:1).

12.2.7 Aplicação de Camadas de Proteção

Seguindo a Proposta de Tratamento, realizou-se o uso de *Osmocolor®*, introduzido à pincel, em áreas de madeira exposta. Nas regiões com policromia, utilizou-se verniz Paraloid® B72 a 10% em xilol com 3% de cera microcristalina, ao ser aplicado por pincel em toda a parte de madeira da base.

Fotografia 152 – Parte superior da base após a aplicação de *Vieux Chêne* e *Osmocolor®*.



Fonte: Fotografia da autora (24 nov. 2017).

Fotografia 153 – Parte inferior da base após a limpeza e aplicação de *Osmocolor®*.



Fonte: Fotografia da autora (24 nov. 2017).

12.3 Atributos – Caveira e Cruz

12.3.1 Remoção de Repintura

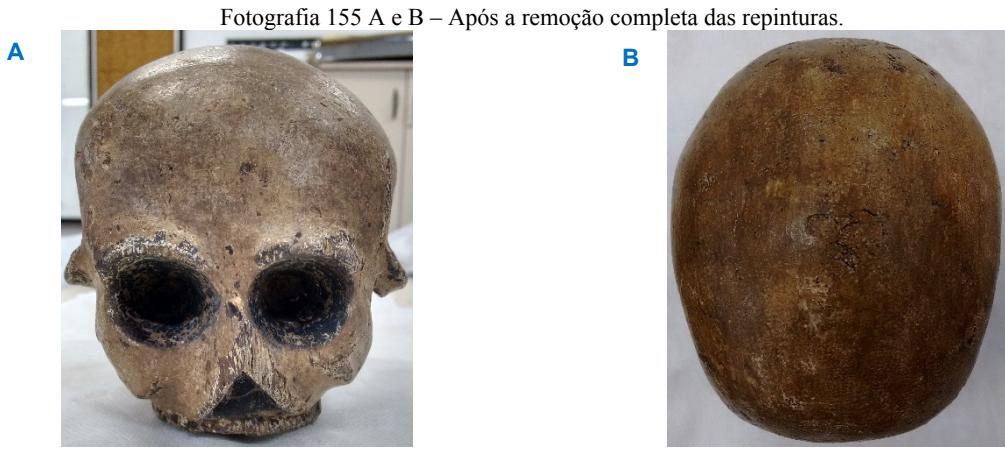
A remoção de repintura da Caveira deu continuidade ao especificado para o São Francisco de Assis, tanto em critérios quanto em técnica utilizada no processo. Assim, todas as camadas não originais foram suprimidas mecanicamente com bisturi (cabo Nº3, lâmina Nº15).

Finalizada a primeira etapa, introduziu-se, com *swab*, gel de xilol, pois notou-se uma película de material ceroso sobre a camada pictórica original, algo que auxiliou no processo de remoção. Posteriormente, realizou-se a rinsagem do gel com aguarrás mineral.

Devido a integridade da policromia revelada, concluiu-se serem desnecessários o nivelamento e a reintegração cromática, cabendo somente a apresentação estética de pontos esbranquiçados e a proteção final.



Fonte: Fotografia da autora (17 ago. 2017).



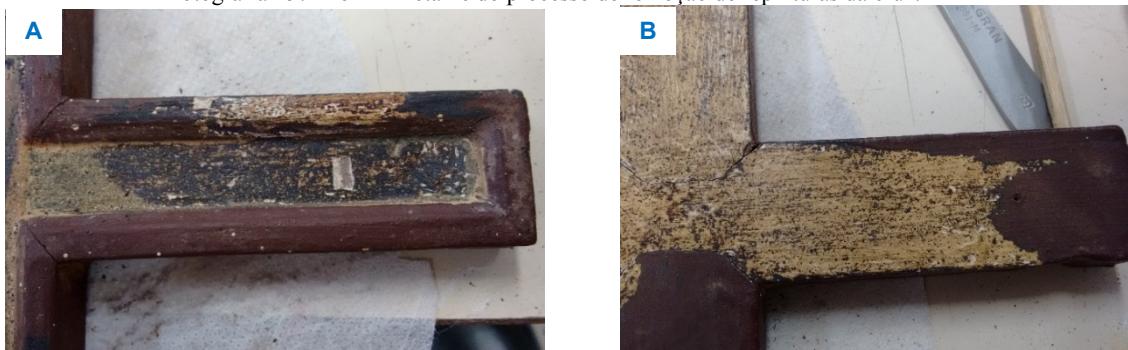
Fonte: Fotografia da autora (06 nov. 2017).



Fonte: Fotografia da autora (24 nov. 2017).

Já para a Cruz, depois de percebido que esta era uma intervenção, optou-se pela remoção de todas as repinturas, deixando-a na madeira, já que todas as camadas correspondentes nos outros elementos haviam sido eliminadas, ou seja, no São Francisco de Assis, na base e na caveira. A remoção foi mecânica, com bisturi e lixas de gramatura 80 e 120, retirando os materiais até a base de preparação. A partir da base, utilizou-se *swab* umedecido em água deionizada para evitar que abrasões marcassem a madeira.

Fotografia 157 A e B – Detalhe do processo de remoção de repinturas da cruz.



Fonte: Fotografia da autora (25 out. 2017).

Fotografia 158 – Após a remoção completa das repinturas. Consolidação das hastes com PVA diluído em água (2:1).



Autor: Aline Ramos (27 nov. 2017).

12.3.2 Aplicação de Camada de Proteção

Na caveira escolheu-se o verniz de proteção, Paraloid® B72 a 10% em xilol com 3% de cera microcristalina, aplicado por aspersão. Tal procedimento ocorreu juntamente com a aplicação em toda a escultura.

A cruz, por sua vez, recebeu antes demãos do corante *Vieux Chêne*, a fim de amenizar manchas esbranquiçadas que ficaram na madeira, provenientes de resquícios da base de preparação removida. Na sequência decidiu-se pelo uso de Osmocolor®, introduzido à pincel, em uma demão para cada um dos lados.

Fotografia 159 – Cruz após a aplicação de *Vieux Chêne* e Osmocolor®.

Autor: Aline Ramos (27 nov. 2015).

12.4 Vestes

A Proposta de Tratamento contemplava intervenções sobre os tecidos, para que estes ainda se mantivessem utilizáveis como vestes da escultura. Após deixar os mesmos, separadamente, submersos em água durante 24 horas, com três trocas para liberarem a sujidade impregnada, e a lavagem com sabão neutro, percebeu-se a permanência das manchas de tinta dispostas em grande quantidade, a descoloração da túnica marrom, o significativo amarelecimento da sub-túnica e do cordão, além do esgarçamento de ambos, sobretudo do último. Somado a isso, quando o São Francisco foi vestido para o registro fotográfico visto na Fotografia 127, ficou evidente que as vestes eram de tamanho inadequado a escultura, refletido no excesso de material, falta de volume e no cimento pouco harmonioso. Mediante ao exposto e com a evidente necessidade de um trabalho mais especializado de costura, inferiu-se que um investimento de tal ordem seria contraproducente no contexto deste TCC, devido ao pouco tempo para desenvolver mais pesquisas, considerando a fragilidade dos tecidos. No entanto, para todos os problemas mencionados a área de conservação-restauração de têxteis já apresentou soluções viáveis, que não foram aplicadas aqui por uma questão de critério. Além disso, conhecendo a delicadeza do resultado das intervenções em tecidos, refletiu-se sobre a real viabilidade do manuseio adequado das vestes tratadas pela comunidade, já que cuidados específicos no vestir do São Francisco e higienização seriam necessários. Assim, conversando com as representantes da Arquidiocese Metropolitana de Belo Horizonte, chegou-se ao consenso para confecção de novas roupas para o São Francisco de Assis Penitente, que também não foram pensadas como réplicas, apesar de se basearem nas antigas.

Fotografia 160 A e B – Nova túnica com capuz em *Oxford* marrom no ateliê de costura. Frente (A) e Verso (B).



Fonte: Roseli Cota (12 nov. 2017).

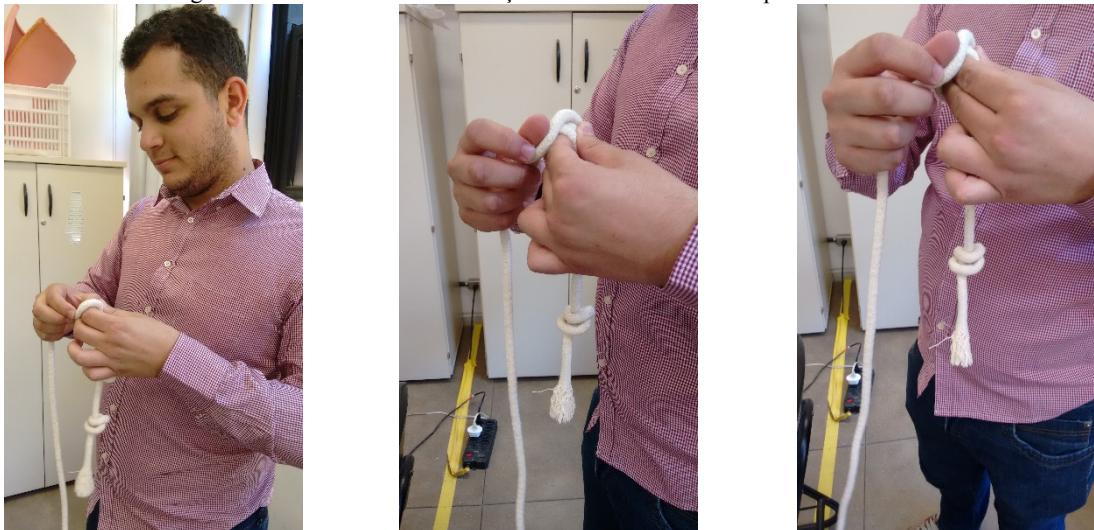
Fotografia 161 A e B – Nova sub-túnica em brim branco no ateliê de costura. Frente (A) e Verso (B).



Fonte: Roseli Cota (12 nov. 2017).

Deste modo, a Proposta de Tratamento inicial foi alterada, excluindo-se a realização de procedimentos próprios dentro da área de conservação-restauração de têxteis. Os tecidos adquiridos para a túnica, capuz, sub-túnica e cordão foram, respectivamente, *Oxford* marrom, brim branco e cordão de algodão bege, e a costura se deu a máquina, por profissional contratado, a mãe da discente Roseli Cota, que recebeu croquis com as dimensões. Todavia, não foram realizados mapeamentos dos locais costurados a mão nas vestes antigas, pois o intuito não era a criação de uma réplica, mas sim novas roupagens. Modificando um pouco a estrutura das vestes, solicitou-se o acréscimo de: mangas até o pulso e um elástico na sub-túnica, na altura do tórax, para que ela conferisse um pouco mais de volume ao conjunto; Velcro® preto e branco como novo sistema de fechamento, substituindo os colchetes metálicos da túnica e o provisório feito por fita adesiva, na sub-túnica.

Fotografia 162 – Processo de elaboração dos três nós do cordão por Thomás Santos.



Fonte: Fotografia da autora (14 nov. 2017).

13. ATUALIZAÇÃO DOS DADOS DA DESCRIÇÃO

Como apontado na Introdução, devido as grandes mudanças ocorridas no conjunto escultórico do São Francisco de Assis Penitente sentiu-se a necessidade de que a Descrição, presente no capítulo três, fosse atualizada, o que é apresentado aqui. Quanto à forma geral e a volumetria verificaram-se poucas alterações, oriundas, inclusive, das modificações significativas na policromia.

O conjunto escultórico forma-se por uma figura masculina madura de barba, vestindo túnica e sub-túnica longas, presas por cordão em nós, e capuz. Carrega em sua mão esquerda uma caveira e na mão direita uma cruz. Talhada em madeira e policromada, posiciona-se sobre uma base de madeira maciça, retangular, chanfrada nos vértices frontais.

O personagem principal é representado como uma figura longilínea e retesada, de pernas longas e finas comparadas ao tronco curto, finalizado em ombros estreitos. O conjunto de cabeça e pescoço é desproporcional em relação ao todo, conferindo uma sensação de peso na parte superior da imagem.

Dispõe-se em pé, em posição frontal, com pés descalçados, afastados e direcionados levemente para as laterais do corpo (aproximadamente 30° em relação ao eixo vertical do centro). Os pés são bem esculpidos com detalhes dos contornos dos ossos metatarsos, cuneiformes, navicular, tólus, cuboide, calcâneo, peróneo e falanges dos dedos; separação entre os dedos, sendo quase completa entre o hálux e ao segundo pododáctilo; e definição das unhas.

As pernas completamente estendidas e com flexão total dos joelhos, fazem com que o quadril se incline um pouco para trás e o tronco para frente, este último movimento também acompanhado pelo pescoço e pela cabeça. Diminuíram um pouco de diâmetro após a restauração, devido ao desbaste superficial do carvão. A pélvis e o cóccix continuam bem marcados, assim como a perfuração central para anexar a haste metálica da base.

O tronco, compreendendo a distância do quadril até os ombros, após a remoção da tinta branca continua a não sugerir nenhum detalhe anatômico mais elaborado, haja vista apenas o discreto rebaixamento de relevo marcando o peitoril, possuindo uma forma trapezoidal, com ombros mais largos que a cintura. Igualmente, teve parte de sua volumetria na região do abdômen reduzida com a retirada de camadas carbonizadas. Na

região dos ombros a madeira avança para as laterais, onde se introduzem os braços. Um pouco abaixo do alinhamento dos antebraços observa-se uma linha marcada na madeira, local onde o cordão de nós fica apoiado na imagem.

Em relação aos braços, determinam uma dimensão hipertrofiada destes em relação ao tórax, tanto na pouca largura definida pelos ombros, quanto ao pequeno comprimento. Ambos os braços se estendem a frente do corpo, com cotovelo estabelecendo um ângulo reto. O braço direito mantém-se afastado do tórax paralelamente (cerca de 4,0 cm), com flexão do cotovelo em ângulo reto, direcionando o antebraço alinhado ao eixo horizontal (em altura correspondente a região entre o umbigo e a última costela). A mão, sutilmente inclinada para baixo, apresenta a palma um pouco fechada voltada para o corpo, movimento acompanhado pelo punho. Os dedos encontram-se flexionados e distanciados entre si, com ângulos diferenciados em posição de segurar, mantendo polegar e médio unidos no encontro das falanges distais. Por sua vez, o braço esquerdo permanece igualmente distanciado do tórax (aproximadamente 4,0 cm), com flexão do antebraço por volta de 90°, suspenso paralelo à horizontal na mesma altura que o braço direito. A mão esquerda, com quatro dedos estendidos, ligeiramente separados uns dos outros e também com flexão das falanges distais e intermédias, sustenta o polegar afastado e direcionado para esquerda e acima. A palma encontra-se em côncavo, apontada também para cima, com um orifício ao centro. Ambas as mãos se definem, com dedos longos e linhas da palma, pulso, veias e unhas bem talhadas.

Após o alinhamento dos ombros, nota-se o pescoço longo e sextavado, com sua musculatura frontal marcada e lateral insinuada. A cabeça, em posição frontal, mantém-se inclinada um pouco para baixo e a face trapezoidal parcialmente encoberta pela barba. Os olhos abertos, esculpidos na própria madeira e policromados, apresentam um olhar que acompanha o direcionamento da cabeça. As sobrancelhas, no entanto, estão pouco arqueadas, quase retas e bem grossas. A testa larga ligava-se ao restante do rosto por um “Y”, que se originava na extremidade das sobrancelhas, em sulcos profundos da talha, indo até a ponta do nariz aquilino. De traços delicados, a face angulosa, ressaltada pelo osso zigomático pronunciado, possui boca de lábios salientes e grossos (em forma de coração), com dois vencos nasolabiais e o mento protuberante. A boca continua emoldurada por bigode distanciado das narinas, apenas havendo mudanças na forma desse contorno com a retiradas das intervenções. A barba espessa, em estrias, termina em duas pontas voltadas para fora. As orelhas mostram-se bem talhadas, com tamanho condizente com o nariz, representando lobo, escafá, hélice, anti-hélice, concha e trago.

O cabelo tratado em estrias finas, sobrepostas e com sulcos bem definidos, que percorrem a circunferência da cabeça, desenhando ondulações horizontais na testa e na tonsura.

Em relação à policromia resultaram: cabelos e barbas em marrom muito escuro, quase preto, assim como as sobrancelhas e cílios; olhos com íris do mesmo marrom dos cabelos, sem pupila, e esclerótica amarelada; tom marrom claro na carnação, destacando-se áreas escurecidas de pátina ou provocadas pela alteração cromática proporcionada durante o incêndio; lábios róseos; pés e mãos com unhas pintadas em amarelo ocre claro e circundadas por uma linha vermelha; chagas avermelhadas no centro e dorso das mãos, e também na lateral exterior dos pés. Excetuando-se pés, mãos, pulsos, pescoço e rosto, todo o restante do corpo manteve-se na madeira somente envernizada, com variadas cores entre a original e o carvão.

A base, por sua vez, constituída de madeira maciça, em formato de prisma retangular, mas com as arestas sextavadas, apresenta na frente o corte irregular da madeira, com marcas de instrumentos. A haste metálica de seção circular, anexada ao centro a partir de uma pequena chapa retangular com dois cravos, está próxima a um orifício circular e outro semicircular que a atravessam verticalmente. Apenas as faces laterais contém resquícios da policromia original, um marmorizado em tons de verde e azul claros, sob base de preparação extremamente fina. As faces frontal, superior, posterior e inferior estão na madeira. Na face inferior, encontram-se baixos relevos, retangulares e circulares, e orifícios, provavelmente para o acoplamento da base em algum andor durante as procissões.

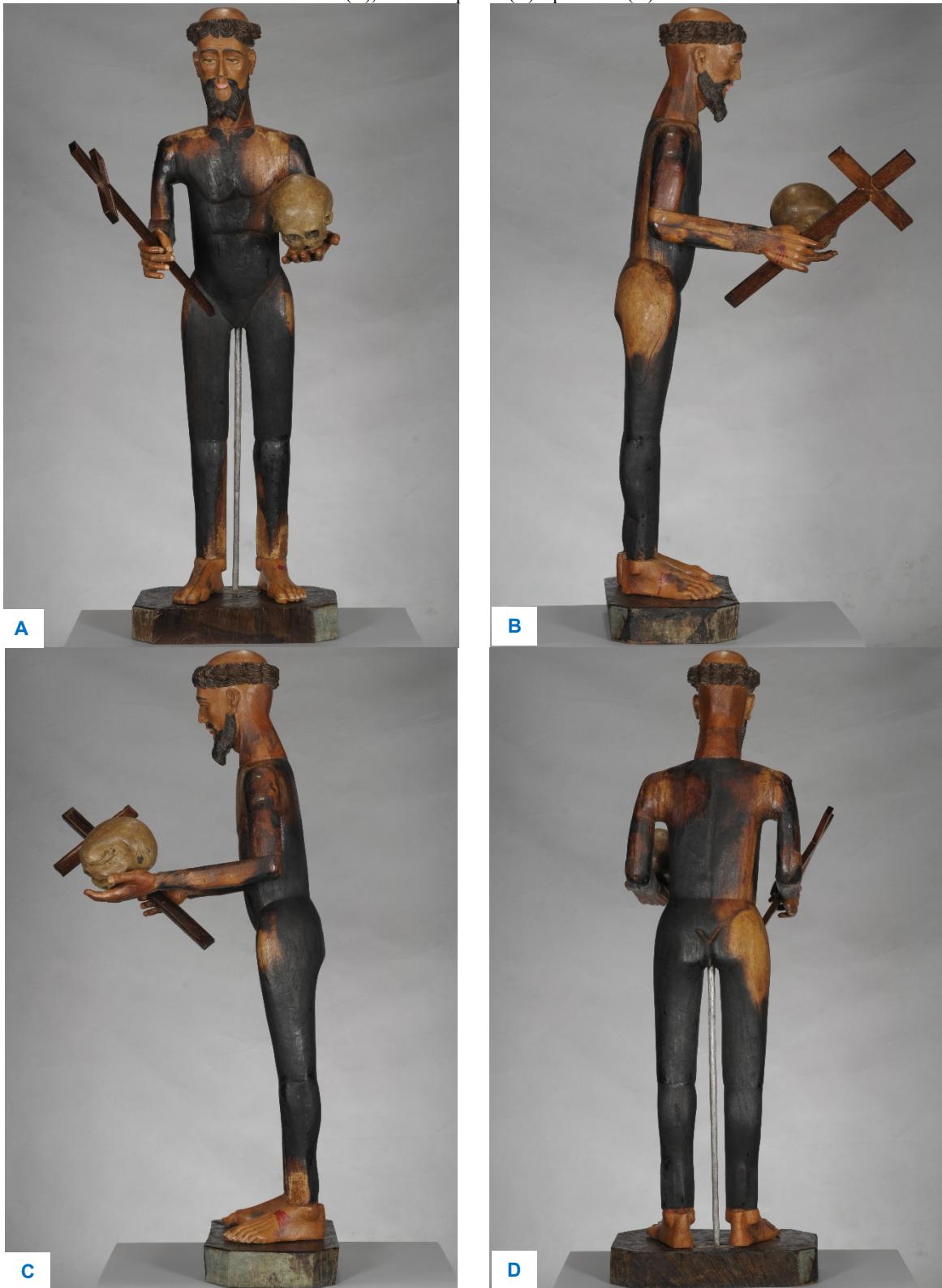
Sobre os atributos que acompanhavam a figura masculina:

a) A caveira, executada em volume arredondado, com a representação dos ossos: frontal, parietal, temporal, esfenóide, lacrimal, occipital e temporal. A maxila está bem simplificada, apenas com processos alveolares superiores. Em contrapartida o osso zigomático mantém-se colocado em evidência. Na região inferior, interna da caveira, existem três orifícios, provavelmente para sua fixação. A camada pictórica original é em tom marrom esverdeado, com um pouco de pátina, e preta no interior dos globos oculares;

b) A cruz desenvolve-se em duas ripas finas, rebaixadas ao centro, criando uma espécie de moldura. A peça vertical recebe um sulco para encaixe da peça horizontal, sendo a última talhada com o centro menos largo. Devido a não observância de cravos ou pregos, acredita-se na possibilidade de uso de adesivo. Expõe-se na madeira, apenas envernizada, por ser uma intervenção, provavelmente contemporânea a primeira repintura,

harmonizando-se com a remoção de todas as camadas pictóricas classificadas como repintura e com a base.

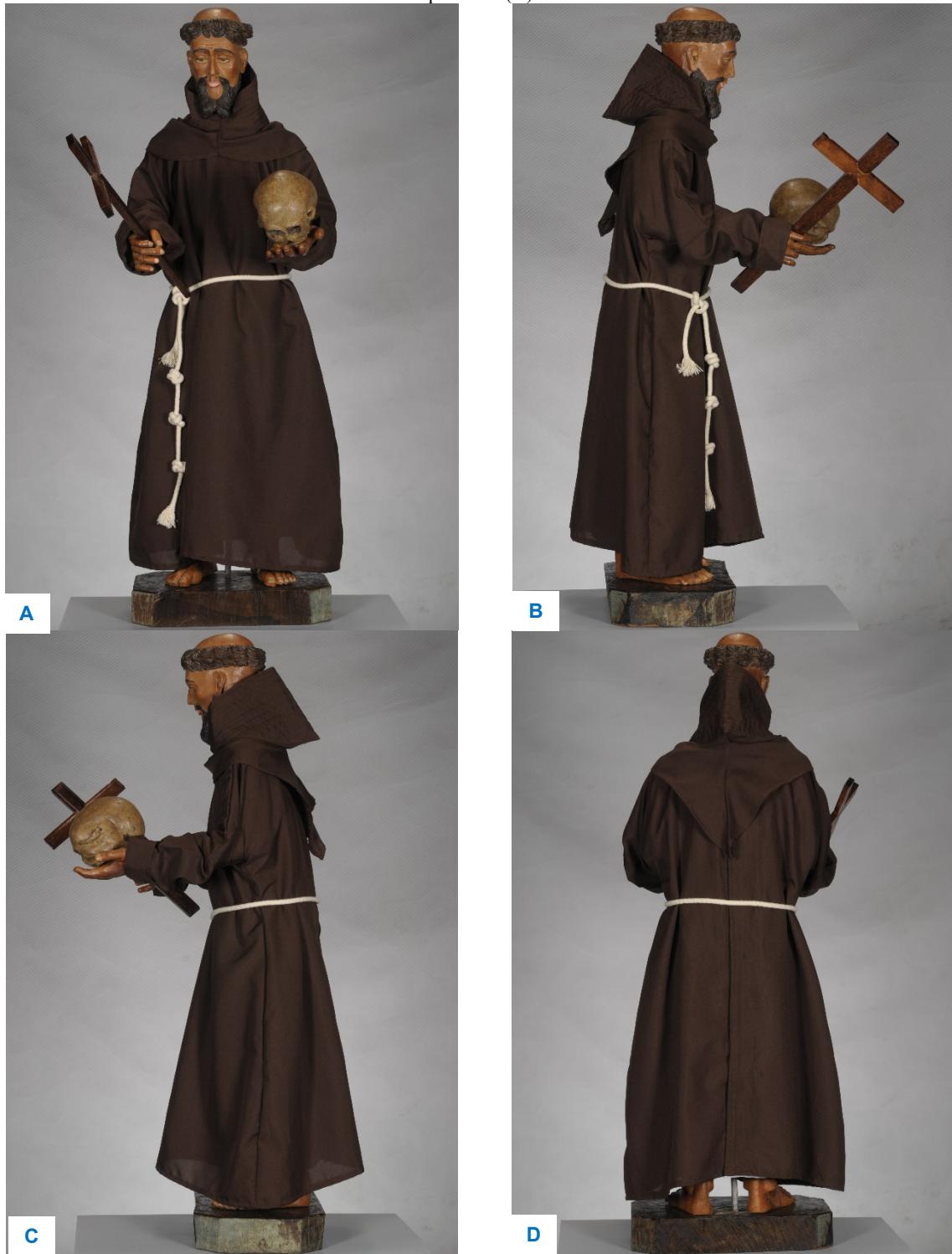
Fotografia 163 A, B, C e D – São Francisco de Assis após reintegração e apresentação estética. Vista frontal (A), lateral direita (B), lateral esquerda (C) e posterior (D).



Fonte: Cláudio Nadalín (11 dez. 2017).

Compõem ainda a imagem os tecidos, ou seja, as vestes. Uma sub-túnica branca fina, padrão tafetá, com mangas e aberta ao centro na parte posterior, perdendo-se por Velcro® branco; uma túnica marrom, mais pesada e de trama espessa, com mangas e aberta nas costas, fechando-se por Velcro® marrom; capuz no mesmo tecido que a túnica; cordão de algodão com três nós.

Fotografia 164 A, B, C e D – São Francisco de Assis Final Vista frontal (A), lateral direita (B), lateral esquerda (C) e posterior (D).



Fonte: Cláudio Nadalín (11 dez. 2017).

14. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A conservação-restauração do São Francisco de Assis Penitente permitiu um consistente aprendizado prático e teórico do campo. Praticamente todos os tratamentos ensinados durante o curso puderam ser aplicados no conjunto escultórico, seja para o suporte, a policromia ou as vestes. Além disso, a intervenção na matéria carbonizada, no âmbito da instituição, havia ocorrido apenas em uma ocasião anterior, ainda no Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais, em 2002. O caráter quase inédito do trabalho foi uma oportunidade ímpar para a realização de pesquisas, tanto de materiais e procedimentos, quanto de referenciais teóricos-metodológicos. Descobriu-se, assim, que se existia um grande arcabouço literário sobre o incêndio dentro da Conservação Preventiva, o mesmo não ocorria para o manejo dos bens culturais. A dificuldade inicial enfrentada para conseguir estudos de casos que versavam sobre a temática dirimiu-se, porém, o maior número de trabalhos encontrados relatava a conservação-restauração de elementos referenciados à arquitetura, como retábulos, púlpitos ou elementos decorativos. Para os bens culturais móveis encontraram-se poucas publicações e as esculturas visitadas *in loco* demonstraram o desconhecimento dos restauradores brasileiros em lidar com uma obra em tal estado de conservação.

As questões estruturais na escultura do São Francisco resolveram-se com base no uso de produtos relatados nas bibliografias internacionais e que foram aplicados para fins semelhantes, ou seja, enrijecimento da madeira com a resina acrílica Paraloid® B72, consolidação de perdas com massa de serragem e acetato de polivinila ou microesfera de vidro e Paraloid® B72, e complementação de partes com resina epóxi. Concluiu-se que, apesar da novidade da deterioração, madeira carbonizada, os materiais e procedimentos utilizados na estabilização do suporte foram os validos cotidianamente no LABORE.

Já o tratamento da policromia demandou mais tempo de execução e debates, pois se defrontou com três diferentes repinturas, sendo a primeira executada com espessa base de preparação nas áreas de carnação, no intuito de suplantar as marcas deixadas pelo incêndio. Decidido pela remoção das camadas para alcançar o original, o processo revelava uma carnação preservada e de bastante qualidade, com perdas em número, tipologia e volume que justificaram a reintegração cromática. Fato que gerou muita curiosidade e suspeitas quanto à uma alteração cromática, provocada pelo calor, foi a tonalidade da carnação original. Diferentemente ao costume de representação iconográfica para o São Francisco de Assis, uma figura masculina jovem e de tez branca, a escultura em questão

apresentou uma pele de um negro claro¹⁹⁵, apesar da talha com traços que refletiam um homem de descendência europeia. Devido a uniformidade da cor em todos os membros, pés, mãos e cabeça, além dos testes micro analíticos realizados por Claudina Moresi, no Laboratório de Ciência da Conservação (LACICOR/ Cecor) que revelaram o pigmento amarronzado, descartou-se a hipótese de alteração cromática.

Sabia-se que a região do Município de Brumadinho apresentava núcleos quilombolas e o Distrito de Piedade do Paraopeba, ainda hoje, demonstrara uma grande presença da raiz negra. Assim, inferiu-se algumas hipóteses sem nenhuma pretensão de resposta até o momento:

- a) A representação do São Francisco de Assis Penitente como negro claro podia ser uma exortação identitária?;
- b) A imagem podia ter sofrido um atentado incendiário por questões raciais, já que somente esta peça na Igreja apresentou a mesma deterioração?
- c) Como a policromia original foi apenas parcialmente carbonizada era possível que a primeira repintura fosse mais fina, mas a espessa base de preparação demonstrava a necessidade de suplantar a subjacente. Nenhuma das repinturas retomou ou acrescentou uma camada pictórica com tonalidade assemelhada a do original.

Um estudo mais aprofundado sobre a história dessa imagem de São Francisco de Assis, juntamente com a análise das carnações das outras esculturas dos retábulos tornou-se a possibilidade de uma pesquisa futura, de provável caráter interdisciplinar, ao condensar aspectos históricos, antropológicos, sociais e técnico materiais.

Do Negro ao Carvão significou essa passagem do tempo, limites entre a origem e o destino de uma matéria carreada de significados.

¹⁹⁵ O termo “negro claro” foi utilizado aqui e também se reflete no título na monografia por ser a distinção mais alinhada com as atuais discussões quanto a representatividade social e empoderamento da população negra. Debate-se hoje a existência e perpetuação de termos de cunho racista e pejorativos, como “mulato” e “moreno”, para diferenciar os indivíduos oriundos da miscigenação entre brancos e negros, uma categoria a parte, que ao mesmo tempo os desqualificam entre os brancos e os distinguem entre os negros. Ressalta-se que na História da Arte a figura do “mulato” já foi exaltada por artistas e críticos, como representação do genuíno brasileiro, em detrimento da origem da palavra que remete ao cruzamento inadequado de cavalos e éguas gerando um ser estéril. No entanto, para estar condizente com as iniciativas mais contemporâneas o uso do “negro claro” se mostrou mais adequada.

15. REFERÊNCIAS

ABNT. ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 12693: Sistemas de proteção por extintores de incêndio. Rio de Janeiro, 1993. Disponível em: <http://pcpreventivo.com.br/img/normas/nbr12693-sistemasdeproteoporextintoresdenop_w-120613141221-phpapp01.pdf>. Acesso em 09 set. 2017

Álcool Etílico Absoluto, P.A. Ficha de Informações de Segurança de Produtos Químicos - FISPQ, de acordo com a NBR 14725-4:2012. Disponível em: <<http://isofar.com.br/materias/FISPQ%20%C3%81lcool%20Et%C3%ADlico%20Absoluto,%20PA%20ACS%20Ref%200203.pdf>>. Acesso em: 31 out. 2015

Acetona, P.A. Ficha de Informações de Segurança de Produtos Químicos - FISPQ, de acordo com a NBR 14725-4:2012. Disponível em: <<http://www.hcrp.fmrp.usp.br/sitehc/fispq/Acetona.pdf>>. Acesso em: 31 out. 2015

ANDRADE, Bernardo. *Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade Distrito de Piedade do Paraopeba Brumadinho/MG*: Subsídios Históricos para o Projeto de Restauração. Ouro Preto, Junho 2014. Não publicado.

Arquidiocese Metropolitana de Belo Horizonte. Informações sobre o Distrito de Piedade do Paraopeba, a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade e a Festa do Jubileu. Disponível em: <<http://www.arquidiocesebh.org.br>>. Acesso em 22 nov. 2014.

ASSIS, Edílson Machado de; LEITE, Yuri Lima. *Segurança contra incêndio e sua importância em patrimônios histórico-culturais*. Disponível em: <<https://www.trabalhosgratuitos.com/Outras/Diversos/Artigo-PPCI-59173.html>>. Acesso em 09 set. 2017

ATAÍDE, Daniel da Silveira; CRUZ, Euler de Carvalho. *Caderno de História do Distrito de Piedade do Paraopeba*. Edição comemorativa de Centenário do Jubileu de Nossa Senhora da Piedade. Volumes I e II. Produção Independente. Brumadinho- MG. Setembro de 2007.

BAILÃO, Ana Maria dos Santos. *Critérios de intervenção e estratégias para a avaliação da qualidade da reintegração cromática em pintura*. 2015. 521f. Tese (Doutorado em Conservação de Bens Culturais, especialidade de pintura) – Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2015. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10400.14/20111>>. Acesso em 19 nov. 2017

BALLESTREM, Agnes. *La escultura policromada y los problemas de su conservación*. Taller de actualización. Belo Horizonte: CECOR, UFMG, 1989.

BALLESTREM, Agnes. Limpieza de las esculturas policromadas. *Conservation of Wood Objects*, Preprints de la Conferencia del curso realizado en 1970 en Nueva York sobre la conservación de objetos de piedra y madera, v.2, p. 69-73, 1970.

Blog do TeleBrum, Distrito de Piedade do Paraopeba – blog de divulgação, organizado por Telecentro. Desenvolvido por Karina Angélica Ferreira dos Santos, 2012. Projeto chamado "Programa Telecentros.BR", iniciativa do Governo Federal, com objetivo de que a comunidade esteja envolvida com a inclusão digital, divulgando o Distrito de Piedade do Paraopeba. Disponível em: <<http://telebrum.blogspot.com.br>>. Acesso em: 22 nov. 2014.

BORGES, Antolinda Baia. Goiás/GO, Brasil, 26 abr. 2017. Entrevista concedida a Aline Cristina Gomes Ramos.

BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Cotia, SP: Ateliê, 2004

BROOKE, Rosalind B. *The image of St Francis: responses to sainthood in the thirteenth century*. Cambridge University Press, 2006.

CALDEIRA, Altino Barbosa. A Igreja do Carmo de Mariana. **Arquitextos**, São Paulo, ano 03, n. 027.03, Vitrúvius, ago. 2002. Disponível em:<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.027/759>>. Acesso em: 16 jun. 2017

CASTRO, Maria Ângela Reis de. *Estudo de critérios para a restauração de uma peça carbonizada*: fragmento de frontão do pára-vento da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Mariana-MG. 2002. 72f. Monografia (Curso de Especialização em Conservação/Restauração de Bens Culturais Moveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

CELANO, Tomás de. *Primeira vida de São Francisco*. 1228, XV: 4-5. Portal dos Capuchinhos de São Paulo, Brasil. Disponível em: <<http://www.centrofranciscano.org.br/fontes-pesquisa>>. Acesso em: 31 mai. 2014

CENTRO NACIONAL DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN. Virgen del Carmen. **Revista Conserva**, Santiago de Chile: CNCR/ DIBAM, n.15, 2010. Disponível em:<<http://www.cncr.cl/611/w3-article-35515.html>>. Acesso em: 20 jun. 2016

COELHO, Beatriz. Estado atual da conservação do patrimônio escultórico no Brasil. **Ge-conservación**, n.2, p. 7-19, 2011. Disponível em: <<https://www.ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/38>>. Acesso em 31 mai. 2015

CORSINI, Carmen Enrike. Conservación y restauración de una piedad del siglo XVI. **R & R: Restauración & rehabilitación**, Valencia, n.8, p.58-61, 1997.

COSTA, Ailton Tadeu. Vila Velha/ES, Brasil, 12 dez. 2016. Entrevista concedida a Aline Cristina Gomes Ramos.

CRUZ, Euler de Carvalho. *Cadernos de História do Distrito de Piedade do Paraopeba*. Brumadinho, 2004.

CUNNINGHAM, Lawrence; REICH, John J. *Culture and values: a survey of the humanities*. Cengage Learning, 2005.

DOSSIÊ DE TOMBAMENTO DA IGREJA MATRIZ DE NOSSA SENHORA DA PIEDADE. Brumadinho, 2010. Autoria discutível

FERREIRA, Vitor José. Ouro Preto/MG, Brasil, 19 abr. 2017. Entrevista concedida a Aline Cristina Gomes Ramos.

FIGUEROA, M. J. M.; MORAES, P. D. de. Comportamento da madeira a temperaturas elevadas. **Ambiente Construído**, Porto Alegre, v. 9, n. 4, p. 157-174, out./dez. 2009.

FRUGONI, Chiara. *Vida de um homem: Francisco de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GOUVEIA, Antônio Maria Claret. *Analise de risco de incêndio em sítios históricos*. Brasília, OF: IPHAN / MONUMENTA, 2006.

JACOPO, de Varazze, ca.1229-1298. *Legenda Áurea: vidas de santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

José da Santíssima Trindade Bispo,; OLIVEIRA, Ronaldo Polito de.; LIMA, Jose Arnaldo Coelho de Aguiar.; FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO; INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMONIO HISTORICO E ARTISTICO DE MINAS GERAIS. **Visitas pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade (1821-1825)**. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 1998. 446 p.

KIEFERLING, Roman. Konserwacja zniszczonego przez pożar krucyfiku z Niedźwiedzia. **Ochrona Zabytków**, Warszawa, v.45, n.03, p. 232-236, 1992. Disponível em: <[http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Ochrona_Zabytkow/Ochrona_Zabytkow-r1992-t45-n3_\(178\)/Ochrona_Zabytkow-r1992-t45-n3_\(178\)-s232236/Ochrona_Zabytkow_r1992-t45-n3_\(178\)-s232-236.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Ochrona_Zabytkow/Ochrona_Zabytkow-r1992-t45-n3_(178)/Ochrona_Zabytkow-r1992-t45-n3_(178)-s232236/Ochrona_Zabytkow_r1992-t45-n3_(178)-s232-236.pdf)>. Acesso em 23 abr. 2017

LACHANCE, O.F.M., Paul. *Mysticism and Social Transformation according to the Franciscan Way*. In: RUFFING, Janet. *Mysticism & social transformation*. Syracuse University Press, 2001

LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

MARTÍNEZ, Emilio; RAMOS, Rosaura. La escultura policromada. Criterios de intervención y técnicas de estudio. *Arbor CLXIX*, p. 645-676, Julio-Agosto 2001.

MINISTÉRIO DA CULTURA; INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS; MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE. Plano Museológico Museu de Arte Sacra da Boa Morte. Goiás, 2009. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2014/03/PlanoMuseologico_MuseuArteSacraBoaMorte.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2017

MORA, Paolo; MORA, Laura; PHILIPPOT, Paul. *Conservation of wall paintings*. London: Butterworths, 1984. 494p

MORGAN, Ariadine. Rescaldo, como agir quando essa falha acontece no combate a incêndios. Disponível em: <<https://www.cpt.com.br/noticias/rescaldo-combate-a-incendios-brigadista>>. Acesso em: 02 nov. 2017

OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. “Um dia a Igreja cai”: a importância cultural dos templos religiosos na cidade de Goiás. **Patrimônio e Memória**. São Paulo: UNESP, v.10, n.1, p.28-47, 2014. Disponível em:< <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/344>>. Acesso em: 23 set. 2017

ONO, Rosaria. *Proteção do Patrimônio histórico-cultural contra incêndio em edificações de interesse de preservação*. In: Ciclo de Palestras “Memória & Informação”. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 28 de Abril de 2004. Disponível em:

<www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/memo_info/mi_2004/FCRB_Memorial_informacao_RosariaOno.pdf>. Acesso em: 13 mai. 2017

PAULA, Mariângela de. Ouro Preto/MG, Brasil, 19 abr. 2017. Entrevista concedida a Aline Cristina Gomes Ramos.

PHILIPPOT, Paul. La restauración de las esculturas policromadas. In: **Studies in Conservation**, v.15, n.4, p.248-252, 1970.

Portal dos Capuchinhos de São Paulo, Brasil. *LEGENDA TRIUM SOCIORUM*, 1246. Caps. II-III. Disponível em:<<http://www.centrofranciscano.org.br/fontes-pesquisa>>. Acesso em: 31 mai. 2014

QUITES, Maria Regina Emery. *Imagen de vestir*: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil. 2006. 387f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

RIEGL, Alöis. *O culto moderno dos monumentos*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROIG, Juan F. *Iconografía de los santos*. Barcelona: Omega, 1950.

ROSADO, Alessandra. *História da arte técnica*: um olhar contemporâneo sobre a práxis das ciências humanas e naturais no estudo de pinturas sobre tela e madeira. 2011. 289f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

SANTOS, Manuela Pita. *Santa Margarida de Cortona*: Conservação-Restauração de uma imagem de vestir. 2010. 135f. Monografia (Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

SCHENONE, Hector H. *Iconografía del arte colonial*: los Santos. Buenos Aires: Fundacion Tarea, 1992. 2v.

SEITO, Alexandre Itiu. *A segurança contra incêndio no Brasil*. São Paulo: Projeto Editora, 2008.

SERCK-DEWAIDE, Myriam. *La reconstitution et la retouche en sculpture: pour qui? pourquoi? comment?*. In: Colloque Sur La Conservation Restauration Des Biens Culturels “Visibilité de la Restauration, Lisibilité de L’Œuvre”. Paris: Association des Restaurateurs D’Art et D’Archéologie de Formation Universitaire 3, 13, 14 e 15 Juin 2002.

Serviço Nacional de Aprendizagem e Comércio - Senac Minas. O **descubraminas.com** é o mais completo sistema de informações sobre Minas Gerais na internet. Desenvolvido pelo Senac Minas, cumpre sua precípua função educativa, informativa e promocional. O Portal disponibiliza para o mundo toda a riqueza natural, humana e cultural das nossas Minas Gerais. Disponível em: <<http://www.descubraminas.com.br>>. Acesso em: 22 nov. 2014.

SILVA, Carla Castro. Belo Horizonte/MG, Brasil, 5 jun. 2017. Entrevista concedida a Aline Cristina Gomes Ramos.

SILVA, Carla Castro. *Relatório da restauração da imagem de Nossa Senhora do Carmo do Santuário de Santa Luzia/ MG*. Belo Horizonte: Atelier de Restauro Ltda, 2009. 46p. Relatório.

SOUZA, Walter Pavão de. *Reação ao fogo dos materiais: uma avaliação dos métodos de projeto de saídas de emergência em edificações não industriais*. 2007.120f. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Materiais) – Escola de Minas, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2007. Disponível em: <<http://www.redemat.ufop.br/arquivos/dissertacoes/2007/reacao%20ao%20fogo.pdf>>. Acesso em 10 set. 2017

STADLER, Jonny W. Heilung nach dem Brandanschlag: Die Konservierung und Restaurierung eines brandgeschädigten Kruzifixes aus dem Städtischen Klinikum Mannheim. **Restauro: Forum für Restauratoren, Konservatoren und Denkmalpfleger**. v. 118, n. 4, 2012, p.36-43. Disponível em: < http://www.restaurierung-stadler.de/content/e23/e3576/index_ger.html>. Acesso em: 23 abr. 2017

STARR, Mirabai. *Saint Francis of Assisi: Devotions, prayers & living wisdom*. Sounds True, 2007.

STEWART, Deborah. *Fuego*. Canadian Conservation Institute; ICCROM. 2009. Disponível em: <www.cnrc.ca/611/articles-56474_recurso_4.pdf>. Acesso em: 13 mai. 2017

STROMBERG, Constance. After the fire at the Church of La Compañía de Jesus, Quito, Ecuador. **American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works (AIC Objects)**. Washington, DC: Objects Specialty Group Postprints, Volume Six, p.112-133, 1999. Disponível em: <<http://resources.conervation-us.org/wp-content/uploads/sites/8/2015/02/osg006-08.pdf>>. Acesso em: 23 abr. 2017

UNGER, Achim (Org.); UNGER, Wibke; SCHNIEWIND, Arno P. *Conservation of Wood Artifacts: a Handbook*, with 69 figures and 35 tables. Berlin; New York: Springer, 2001. 578 p.

WERNECK, Gustavo. Autoridades, religiosos e moradores lutam para salvar igreja de 300 anos em Brumadinho: Problemas estruturais, trincas, infiltrações e cupins afetam bem cultural. Estado de Minas, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <http://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2014/01/17/interna_gerais,488796/autoridades-religiosos-e-moradores-lutam-para-salvar-igreja-de-300-anos-em-brumadinho.shtml>. Acesso em: 22 nov.2014

Wood Second Change: Pequenos grandes restauros. Desenvolvido por Diogo Francisco, 2009. Apresenta recuperação de objetos em madeira, encaixes e estruturas em madeira. Disponível em: <<http://woodsecondchance.blogspot.com.br/2011/03/ligacao-de-meia-madeira.html>>. Acesso em: 07 set. 2014

16. ANEXO

Laboratório de Ciência da Conservação

RELATÓRIO

IDENTIFICAÇÃO

Obra: São Francisco de Assis Penitente

Autor: Não identificado **Data:** século XIX (provavelmente)

Técnica: Escultura sobre madeira policromada – imagem de vestir

Proprietário: Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade

Número de origem CECOR: 1406R

Local e data da coleta de amostras: Amostras removidas por Claudina Moresi, no Cecor em 24/03/2017

OBJETIVOS

Identificar as camadas originais e as repinturas por estudos estratigráficos e métodos físico-químicos de análise.

METODOLOGIA

Três amostras da obra foram removidas para análise (Fig. 1). Cada microfragmento foi examinado ao microscópio estereoscópico¹⁹⁶ (Fig. 2). As etapas de interesse foram documentadas aos microscópios ópticos equipados com luz polarizada¹⁹⁷ e fluorescência ao ultravioleta¹⁹⁸.

MÉTODOS ANALÍTICOS

Os métodos analíticos utilizados foram:

- Montagem de cortes estratigráficos e seu estudo por microscopia;
- Montagem de lâminas de dispersão e seu estudo por Microscopia de Luz Polarizada (PLM);
- Testes microquímicos;
- Espectroscopia no infravermelho por transformada de Fourier (FTIR).

¹⁹⁶ Microscópios estereoscópicos Olympus, modelos SZ40 e SZ11

¹⁹⁷ Microscópio Olympus, modelo BX-50

¹⁹⁸ Microscópio Olympus, modelo BH-RFCA. Fotomicrografias: Claudina Moresi

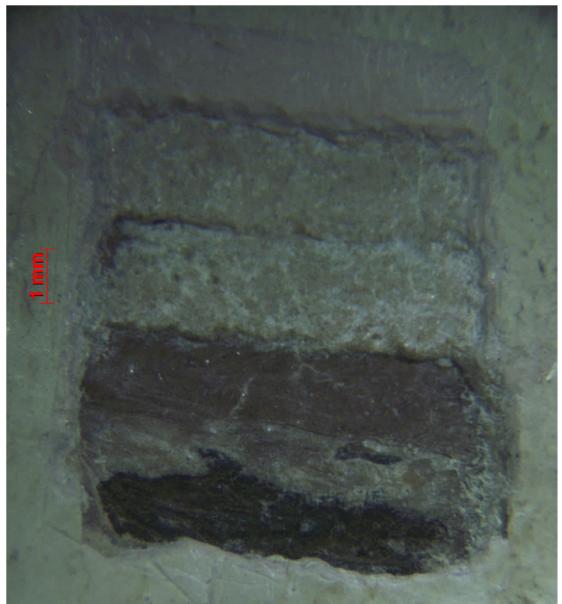
AMOSTRAS

As amostras estão apresentadas na Figura 1.

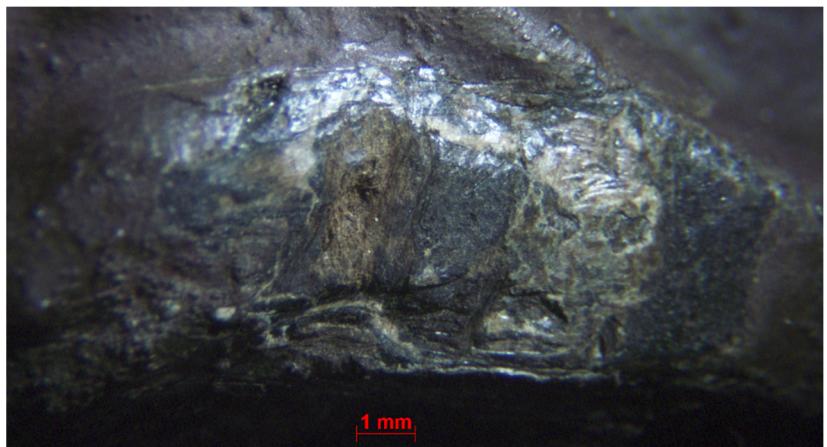
FIGURA 1 – São Francisco de Assis Penitente. Local de remoção das amostras.

Amostra - Descrição

1 - Rosto, frente à direita



2 - Cabelo, à direita



3 - Braço direito

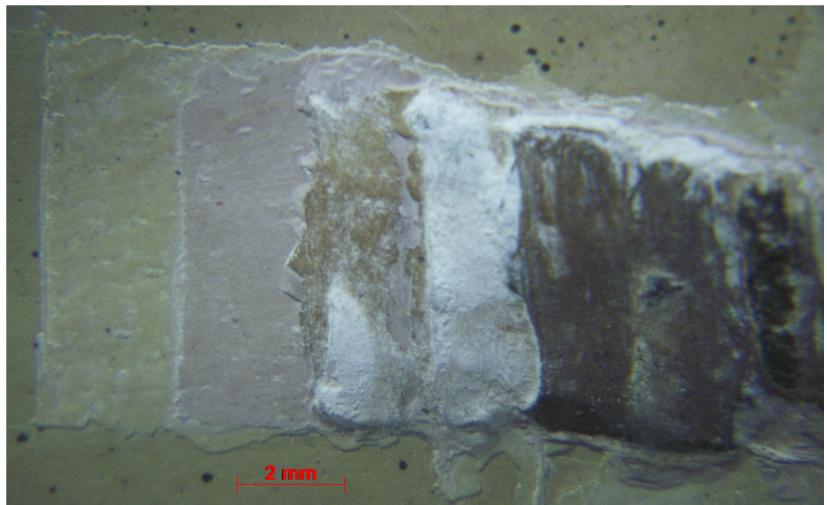
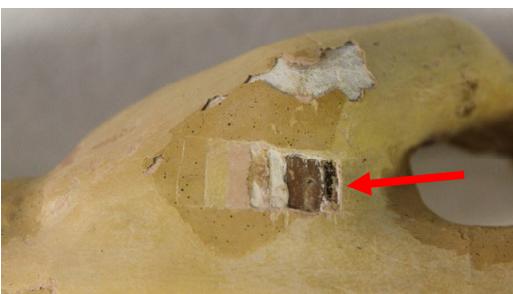
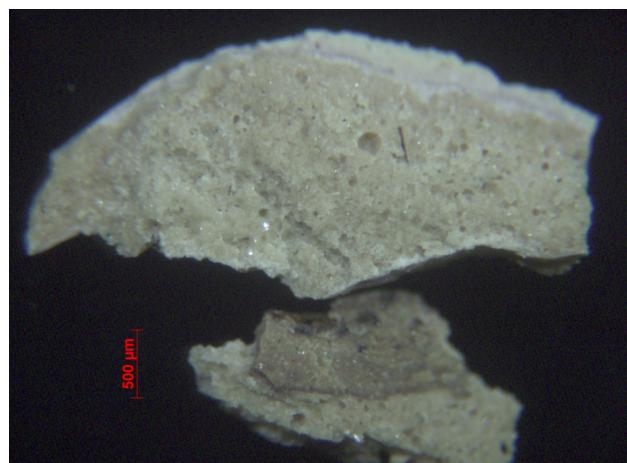


Figura 2 – Tabela das amostras removidas da escultura.

ESTUDO ESTRATIGRÁFICO



a) Fragmentos, frente, 20X



b) Fragmentos, verso, 20X



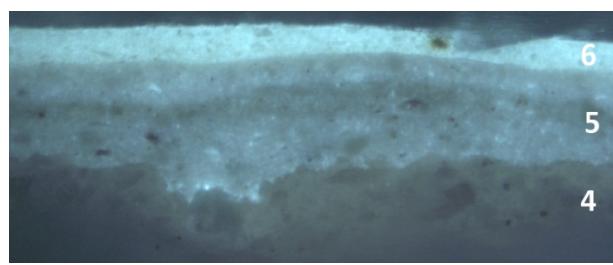
c) Luz plano polarizada, 66X



d) Luz plano polarizada, 66X

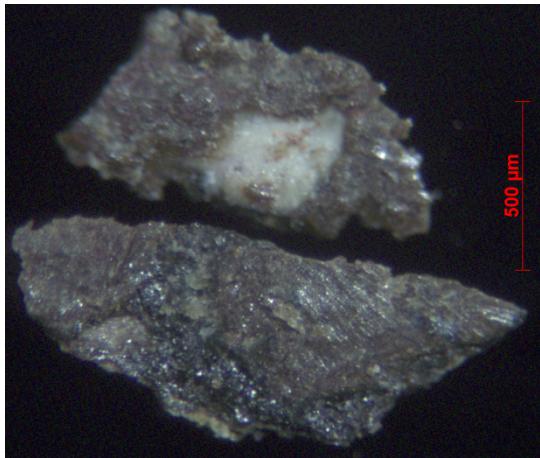


e) Fluorescência ao ultravioleta

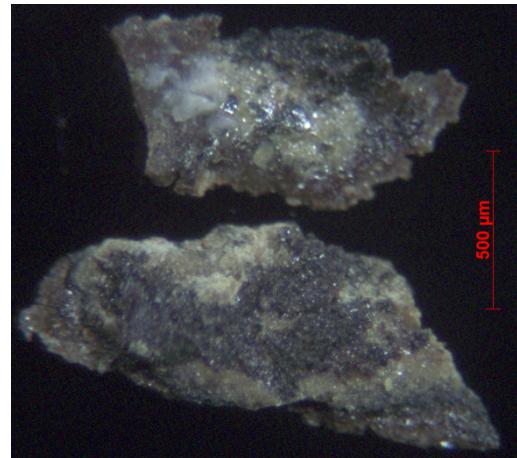


f) Fluorescência ao ultravioleta

Figura 3 – Fragmentos da amostra 1, Carnação do rosto. Ao remover a amostra, ela partiu em dois fragmentos mostrando a camada branca da carnação repintada, a camada marrom da carnação original e as preparações brancas original e da repintura ao microscópio estereoscópico (a, b). Os fragmentos partiram-se em dois Corte estratigráfico da mesma amostra aos microscópios ótico (c, d) e fluorescência ao ultravioleta (e, f) mostrando as seguintes camadas: 1 preparação branca, 2 rosa, subdividido, 3 marrom, delgado, 4 branca (preparação da repintura), 5 rosa (repintura), 6 branca (repintura). As camadas de repintura rosa e branca apresentam fluorescência esverdeada, característica de branco de zinco.



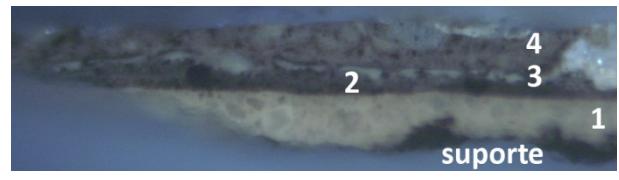
a) Fragmentos, frente, 40X



b) Fragmentos, verso, 40X



c) Luz plano polarizada, 66X



d) Fluorescência ao ultravioleta

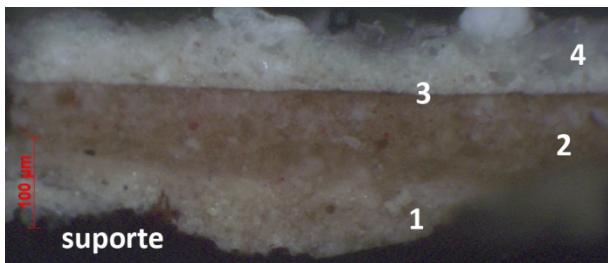
Figura 4 – Fragmentos da amostra 2, Cabelo, mostrando a camada marrom e camada clara ao microscópio estereoscópico (a, b). Corte estratigráfico da mesma amostra aos microscópios ótico (c) e fluorescência ao ultravioleta (d) mostrando as seguintes camadas: 1 rosa clara, 2 marrom escuro, 3 marrom transparente, 4 marrom (repintura). A camada marrom transparente apresenta fluorescência branca e a camada marrom da repintura apresenta-se mais clara.



a) Fragmentos, frente e lateral da original, 30X



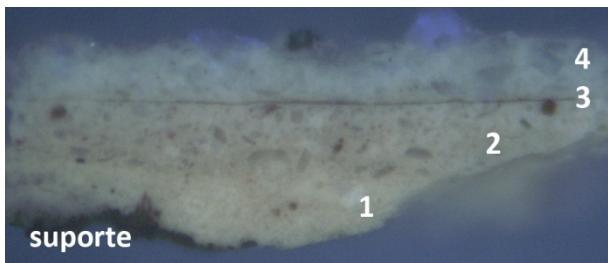
b) Fragmentos, verso, 30X



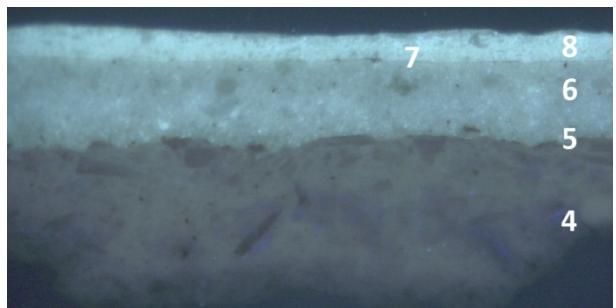
c) Luz plano polarizada, 66X



d) Luz plano polarizada, 66X



e) Fluorescência ao ultravioleta



f) Fluorescência ao ultravioleta

Figura 5 – Fragmentos da amostra 1, Carnaçao do braço direito. Ao remover a amostra, ela partiu em dois fragmentos mostrando a camada branca da carnação repintada, a camada marrom da carnação original e as preparações brancas original e da repintura ao microscópio estereoscópico (a,b). Na imagem de perfil as camadas originais estão bem visíveis. Corte estratigráfico da mesma amostra aos microscópios ótico (c, d) e fluorescência ao ultravioleta (e,f) amostrando as seguintes camadas: 1 preparação branca, 2 rosa, subdividido, 3 marrom, delgado, 4 branca (preparação da repintura), 5 marrom, delgado, 6 rosa (repintura), 7 transparente, 8 branca (repintura). As camadas de repintura rosa e branca apresentam fluorescência esverdeada, característica de branco de zinco.